(Rich. Wagner)

R. Wagner

Richard Wagner's

Lebens-Bericht.

Deutsche Original-Ausgabe

von

„The work and mission of my life“

by

Richard Wagner.

Leipzig,

Verlag von Edwin Schloemp.

1884.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

Die hier zum ersten Male vollständig veröffentlichte Schrift ist eine Rückübertragung der 1879 in der „North-American-Review" erschienenen Lebensskizze des verstorbenen Meisters, „the work and mission of my life", die nicht nur bereits eine Uebersetzung in das Französische erfahren, sondern auch in Deutschland so starkes Interesse erregt hat, daß der Wunsch nach einer deutschen Ausgabe schon mehrfach laut geworden ist.

Obwohl die Schrift im Wesentlichen eine übersichtlich orientirende neue Zusammenstellung der mannigfachen Mittheilungen Richard Wagner's über sein eigenes Leben und sein künstlerisches Ideal gibt, wie solche in den zehn Bänden seiner gesammelten Werke überall hin verstreut sich finden — Mittheilungen also, welche er selbst seinen deutschen Lesern am liebsten dort an Ort und Stelle sich aufzusuchen überlassen wollte — so hat doch augenscheinlich gerade diese bequem komprimirte Fassung, in welcher der reiche Stoff von authentischem Ursprung hier wiedergegeben ward, ein besonderes Wohlgefallen erregt, und verspricht wohl in der That bei dem deutschen Lesepublikum auch jetzt noch, wenn nicht eben gerade jetzt, einigen nützlichen Erfolg, da es nun Wagner's Lebenswerk seinem Volke und durch sein Volk der Welt zu erhalten gilt.

Mag dieses Publikum, wie es scheint, leider noch immer nicht so recht in der Lage und Laune sein, sein Wissen über Wagner aus der Quelle seiner gesammelten

Schriften ernstlich und gründlich zu schöpfen, so dürfte es immerhin als ein willkommener Ersatz dafür gelten, wenn neben dem vorzüglich redigirten Wagner-Lexikon von Glasenapp und v. Stein, welches lediglich in Wagner's eigenen Worten eine Zusammenstellung der Hauptbegriffe seiner Kunst- und Weltanschauung enthält, nun auch noch eine gleicherweise zusammenfassende biographische Darstellung seines Wirkens dem deutschen Publikum auf Grund jener amerikanischen Veröffentlichung dargeboten wird.

Des Herausgebers Aufgabe war es dabei, den mit 1879 abschließenden Lebensbericht nicht nur durch ein Nachwort zu vervollständigen, sondern auch alle speziell an die amerikanische Adresse gerichteten Stellen, wie z. B. gleich den Anfang, zu kürzen oder in einem weiteren Sinne zu „verdeutschen".

I.

Blicken wir in die frühe Vergangenheit unseres Volkes zurück, so erkennen wir, wie gerade diejenigen germanischen Stämme, welche sich von dem Mutterboden ihrer Heimath losrissen und über ihre Grenzen fort in die Fremde wanderten, auf die allergewaltigste Weise die unvergleichliche Kraft und Größe des germanischen Volksgeistes in einer beispiellosen Welteroberung, reich an kühnsten Thaten und bedeutsamsten Folgen, offenbarten. Selbst dort, wo ihre rasch errungene Herrschaft in dem fremden Lande äußerlich bald wieder untergehen mußte, oder wo ihr Wesen in der Vermischung mit dem fremden Volke seine selbständige eigenthümliche Physiognomie und Ausdrucksweise verlor, selbst da hat ihre Einwanderung einen für alle Zukunft bestimmenden Einfluß auf die Fortentwickelung des Geistes jener Völker und Länder ausgeübt. Tragen doch noch heute die zwei großen Kulturvölker der Engländer und Franzosen, sowie in den drei großen romanischen Volksgebieten Europas die Provinzen der Normandie, der Lombardei und Andalusiens ihre Namen nach jenen ersten deutschen Auswanderern, den Vandalen, Langobarden, Normannen, Franken und Angelsachsen. Vor

allen Anderen aber haben es gerade die Angelsachsen vermocht, auf dem von ihnen eingenommenen wunderbaren Insellande eine germanische Kultur zu begründen. Selbst jetzt noch erweist sich diese Kultur als die eigentliche Kultur des britischen Volksgeistes, nachdem die französirte Gesellschaft des normännischen Adels über das sächsische Volk von England eine fast tausendjährige Herrschaft geführt hat. Jedenfalls aber ist es echt germanischer Geist, der von England ausgegangen, und immer von Neuem verstärkt durch Auswanderer aus dem Mutterlande Deutschland selbst, nun die Zukunft Amerikas wirkt und dabei wiederum die alte Eigenart bekundet, in der Fremde, auf selbständige freie Thätigkeit und Bildung einer neuen sich selbst erhaltenden Gemeinsamkeit angewiesen, sich wahrhaft kräftig und groß zu zeigen. Dagegen stellt der Theil des Volkes, der in der alten Zeit unter dem eigentlichen Namen der „Deutschen" daheim sitzen geblieben war, gewissermaßen den Typus des bei allen späteren ähnlichen Ereignissen sich wiederum in gleicher Weise als solchen erweisenden, gemüthlich seßhaften „deutschen Philisters" dar, wie er von allen Seiten sich drücken und drängen läßt und in Kleinlichkeit nnd Armseligkeit unter stätem mißgünstigen Streite mit Seinesgleichen eine lange leidenreiche Geschichte dahinlebt. Was aber aus dem Schooße dieses wunderlichen Muttervolkes, inmitten seiner Noth und seiner Unfreiheit, immer wieder wie ein Wunder emporwächst, das ist der ihm ganz eigenthümliche deutsche große Mann, wie ihn in so eigenartiger, erhabener Einsamkeit eben nur Deutschland erzeugt hat. Man denke vor

Allem an diese großen deutschen Weisen, Dichter und Musiker, deren Gleichen kein einziger nicht germanischer Stamm, seit dem Untergange von Hellas, in der Weltgeschichte aufzuweisen hat! Standen sie auch ihr Leben lang als Fremde unter ihren sie befeindenden Landesgenossen, so waren doch sie es dann auch wieder, in welchen der deutsche Geist über die Grenzen der Heimath hinaus wirkte. Dort in der Fremde ließ er gleichsam die Urverwandtschaft des deutschen Blutes in allen Nationen wieder zur Geltung kommen. So offenbart sich die ideale Macht des deutschen Geistes immer auf's Neue als eine wahrhaft internationale Macht und gewinnt die Achtung und Ehre der Nationen ihrem Muttervolke zurück. Jene friedlichen germanischen Welteroberer aber, welche von Europa ausgezogen, jenseits des Meeres eine neue Kultur zu gründen und auszubilden sich bemühen, sie dürfen stäts in jenen einzelnen großen Meistern der Heimath, welche sich dort aus Nöthen und Banden aller Art zu der idealen Freiheit für die Offenbarung des deutschen Geistes emporgerungen haben, ihre erhabenen Vorbilder sehen. In diesem Sinne sollten ein Goethe und ein Beethoven gleichsam wie die altheimischen Götter- und Heldenbilder vor den ehrfurchtsvollen Blicken jedes jungen germanischen Kulturvolkes in der Fremde stehen, um es ernstlich daran zu mahnen, daß es ihren unsterblichen Geist auch thätig mitwirken lassen möge bei der nothwendigen idealen Vollendung seiner eigenen Kultur.

Wer meinem Lebenslaufe einige Aufmerksamkeit geschenkt hat und aus meinen gelegentlichen öffentlichen Aeußerungen

über meine Lebenserfahrungen sich ein gewisses Verständniß für mein Wesen und meine Entwickelung gewinnen konnte, der wird es begreifen, daß gerade ich unter meinen deutschen Landsleuten mich am Heftigsten von der Sehnsucht nach einer solchen Wiedergeburt deutscher Kultur, irgendwo und irgendwann, ergriffen fühlen mußte. Je länger ich lebte, je mehr sah ich die lebendige Erinnerung an die herrlichen Keime einer echten und eigenthümlichen deutschen Kultur verschwinden, welche zum Beginne dieses Jahrhunderts in unserem Volke durch die Wunderkraft großer Künstler zum reichen Gedeihen kommen zu sollen schienen. Immer mehr breitete sich vor meinen Augen über das deutsche Volk das fremdartige Gespinnst einer undeutschen Zivilisation aus, welches in zwei Farben abwechselnd schillerte, in der vergilbten Farbe der Restauration des alten französischen Begriffes des Herrenthumes und in der röthlichen Farbe der Revolution nach dem neuen, ebenfalls französischen Begriffe der „Freiheit", deren eigenthümliche konstitutionelle Verwebung und Ausgleichung nun noch ein drittes fremdes Element, das zu immer größerer Macht gelangende jüdische, zu besorgen unternahm. Wie anders hatte noch zu der Zeit meiner Geburt die deutsche Jugend sich die Zukunft der deutschen Kultur erträumen können! Bisher war alle höhere Kultur nur unter dem Begriffe einer „Renaissance" zu fassen gewesen, wodurch antike Erinnerungen unter neuem romanischen Gewande, am Zierlichsten und Ansprechendsten in der französischen Façon, wieder aufgefrischt und umgeformt wurden. Auch das deutsche Volk, als es aus dem langen Elende des

dreißigjährigen Krieges wieder aufzutauchen begann, sah, wie von oben her an seinen zahlreichen Fürstenhöfen die große Oede des Todes seines nationalen Lebens durch die Nachahmung der üppigen Pracht von Versailles übertüncht ward. Hierunter schien alles deutsche Wesen gänzlich begraben zu sein. Da erwachte der deutsche Geist aus seinem völligen Verloschensein wunderbar von Neuem in den Personen und Schöpfungen großer Dichter und Musiker. Da erstanden uns die Heroen der deutschen Wiedergeburt. Das ist jene Macht, welche einzig dem europäischen Zivilisationsbegriffe der Renaissance gegenübertreten durfte, und womit unsere Goethe und Schiller, Mozart und Beethoven das deutsche Wesen in herrlichen Kunstwerken wiederum offenbarten. Sie fanden noch keine Allgemeinheit, kein Volk, zu dem sie in seiner eigenen Sprache reden konnten; oder, wo auch sie einmal die allgemein gewohnte Sprache anwendeten, war gerade die Form, die sie dazu gebrauchen mußten, eine fremde gegenüber dem von ihnen neu offenbarten deutschen Geiste: wie z. B. die Form der italienischen Oper. Aber in ihnen war doch einmal dieser Geist selber auf's Neue erwacht, und es brauchte nur ein bedeutendes geschichtliches Ereigniß diesen jungen Geist in einer großen Gemeinsamkeit der Volksnoth und Volksbegeisterung zur That werden zu lassen, um den Boden für eine wahrhaft nationale Kultur auf das Hoffnungsvollste zu bereiten. Dies schien mit dem Freiheitskriege gegen den welterobernden Cäsar der fremden Zivilisation sich erfüllen zu sollen. Im Jahre 1813 schlug der deutsche Geist die große Völkerschlacht bei Leipzig. Er schlug sie für die

Erhaltung seiner Fürsten, die ihn bisher meist nur kläglich verkannt und unterdrückt hatten. Jetzt stand er, der vielfach Unterdrückte und arg Verkannte, mit einem Male wieder als eine Weltmacht da, größer als der Welteroberer, edler als die weltbeherrschende Zivilisation, deren höchster Repräsentant jener Kaiser war. Es war dieselbe Macht, welche in unseren großen Meistern zuvor die Herzen der Jugend des seinem eigenen Wesen entfremdeten Volkes, auch unter dem vielfach feindlichen Widerstreben der Mitwelt, wunderbar bewegt und zu den großen Thaten der nationalen Befreiung begeistert hatte. Die deutschen Fürsten konnten auf diese Macht des deutschen Geistes ihre Throne wie für die Ewigkeit fest und sicher stellen; denn diese Macht war zugleich die Macht der reinsten Treue, der echt deutschen Liebe des Volkes zu seinen Fürsten, die keine weitere Vermittelung braucht. Und zu jener selben Zeit des Freiheitskampfes und Sieges lebten auch noch die größesten der Meister, in denen der Geist dieser siegenden Macht sich neu offenbart hatte. Noch lebten Goethe und Beethoven, und in Weber's reinen, schwungvollen Weisen zog der junge deutsche Geist auch mit den vollen berauschenden Klängen der Musik in das Theater ein. Es hätte diesem deutschen Geiste also bei der Vollendung seines Werkes einer selbständigen nationalen Kultur auf dem Gebiete der politischen Wirklichkeit an dem erhabenen Geleite der stäts lebendigen Offenbarung seines Wesens durch die Kunst nicht gefehlt. Ja, diese Offenbarung hätte nun erst, unterstützt durch die politische Macht, ihre vollkommenste nationale Form gewonnen, die sie vorher in ihrer Vereinzelung noch nicht zu

gewinnen vermocht hatte. Erst auf dem Theater kann die nationale Kunst wahrhaft volksthümlich werden, und erst wenn dem Theater sein allmächtiger Antheil an der volksthümlichen Blüthe und Wirksamkeit der Kunst gewährt worden ist, kann diese Kunst auch in all' ihren einzelnen Zweigen ebenfalls zum vollständigen freien nationalen Leben gelangen. Das wirklich lebensvolle nationale Theater, auf die Höhe der idealen Kunst erhoben, ist der wahre reine und starke Lebensquell für alle Kunst eines Volkes, und eben so sehr der vollkommenste Ausdruck seiner Kultur. So auch muß der leidige Zustand des gänzlich unnationalen und unkünstlerischen modernen europäischen Theaters, das vom Abhub französischer Vorstadttheater lebt, uns als einer der sichersten Werthmesser für den eigenthümlichen Geist der modernen europäischen Zivilisation überhaupt gelten. Auch Goethe und Schiller hatten durch das Theater auf den Volksgeist bildend einzuwirken gestrebt, aber sie hatten dabei mit ihren Werken dem Theater, wie es war, vorauseilen müssen, und es wäre nun die Sache des Theaters gewesen, ihnen nachzueilen, eben so etwa wie die deutschen Fürsten dem ihnen vorausgeeilten deutschen Geiste hätten nacheilen müssen, um sich seiner Macht als ihrer eigenen zu versichern. Als nun aber die deutsche Musik dieses Theater mit einem ganz neuen Lebensathem auch zu einer ganz neuen Wiedergeburt zu beleben vermochte, da war der entscheidende Moment eingetreten, wo eine verständnißvolle Unterstützung dieser volksthümlichsten Kunst durch eine eben so volksthümliche Macht dem wirklichen Siege der deutschen Kultur über die fremde Zivilisation in Deutschland

die zweifelloseste Bestätigung hätte geben sollen. Daß dies nicht geschah und nicht geschehen konnte, bekundet dagegen das traurigste Unterliegen des wiedergeborenen deutschen Geistes in dem neu restaurirten deutschen Staatsleben, wovon er sich niemals mehr hat wieder erholen können.

Das siegreich vollbrachte deutsche Kriegswerk hatte dem Volke seine Fürsten erhalten; mit fröhlicher Begeisterung zeigte sich die durch die Taufe der Thaten geweihete Jugend nun auch zu dem würdigen Friedenswerke bereit: den in ihrer Macht gesicherten Fürsten ein wahres deutsches Volkswesen schaffen zu helfen. In den Verbindungen dieser aus den Kriegswirren wieder zum Studium an den Hochschulen sich wendenden Jugend regte sich der jetzt erst zu wahrhaft bildender Wirkung gelangende edele Geist ihres geliebten Schiller und drang auf Reinigung der Sitten, auf gleichmäßige Veredelung des inneren und äußeren Menschen. Bisher hatte sich die Rohheit der verlumpten Söldner des dreißigjährigen Krieges unter der deutschen Studentenschaft fortgepflanzt, um sich in ihren „Landsmannschaften" der französirten Zivilisation des Philisterstandes gegenüber widerlich lärmend breit zu machen. Nun ward dieses barbarische Wesen gebannt von dem ernsten Geiste jener deutschen Jugend, welche an den Schöpfungen ihrer Klassiker sich begeistert und auf den Schlachtfeldern des Freiheitskrieges gestählt hatte. Unter den altdeutschen Röcken der „Burschenschaft" schlugen damals die feurigsten und reinsten deutschen Herzen. An die Stelle der Roheit und Berauschtheit ward die gesunde Kraft und der wahre Enthusiasmus des wiedergefundenen nationalen

Wesens gesetzt. Dies sahen auch wohl die Träger und Pfleger der geretteten Macht und alten Ordnung, inmitten ihres eigenen diplomatischen Friedenswerkes, und sie fürchteten sich vor dieser neuen Kraft. Mit dem Gedanken der Restauration des Bourbonenthums und des Geistes seiner Herrschaft auf den Thronen Europas, damit gedachte ein lustiger Kongreß in Wien nach den langjährigen Schrecken des Krieges alle Sorge sich auf einmal vom Halse zu schaffen. Nun aber schien der furchtbare Geist der großen französischen Revolution, dem das altererbte Vergnügen jener bourbonischen Herrschaft zum Opfer gefallen war, im eigenen deutschen Lande wiederkehren zu sollen! Der „deutsche Jüngling“ ward nur als „Jakobiner“ verstanden, und die Furcht vor dem also mißverstandenen nationalen Geiste war schließlich das Einzige, was die Mächtigen jener Zeit von den hoffnungsreichen Anfängen seiner Wiedergeburt gelernt zu haben verriethen. Die entsetzlich ertödtende Periode der Reaktion begann, die Demagogenhetzen verödeten unser eben zu frischem nationalen Leben aufblühendes Vaterland.

In einer Zeit, da Beethoven seine letzten und größesten Werke schuf, da Weber's Freischütz, Euryanthe und Oberon entstanden, da Goethe seinen Faust vollendete, in solcher Zeit, dicht nach dem gewaltigsten Aufschwunge des nationalen Geistes zur kriegerischen Befreiung des Vaterlandes: da bietet sich uns dieses Bild der gänzlichen Unterdrückung des deutschen Wesens, der gänzlichen Vernichtung aller lebendigen Keime zu der Ausbildung eines nationalen Volks- und Staatslebens dar. Das noch immer gleich gewaltige Wirken

des deutschen Geistes in den Schöpfungen jener großen Meister bleibt ohne jeden Einfluß auf die fernere Geschichte der Nation; zwischen dem Volke und seiner Kunst, wie zwischen dem Volke und seinen Fürsten, hat das, durch Furcht und Bedrückung genährte und von oben her immer weiter sich verbreitende, Unverständniß des Deutschen für sich selber eine Licht und Luft gegenseitig absperrende Scheidewand gezogen: es giebt von nun an kein wahres deutsches Leben, keine wahrhaft deutsche Geschichte mehr.

War aber aus einem beklagenswerthen Unverständnisse für die edele Sehnsucht deutscher Jugend die blinde Furcht vor Verlust der Macht und vor Störung aller mühsam wieder hergestellten Ordnung erwachsen, so mußte nun gerade durch die restaurative Politik solcher Furcht der Macht und Ordnung der Lebensboden unter den Füßen vernichtet werden, und damit recht eigentlich erst eine wirklich zu fürchtende Gefahr sich einstellen. Der deutsche Jüngling, der als Jakobiner verkannt worden war, mußte hierdurch zuletzt wirklich in ein verfälschtes Jakobinerthum getrieben werden. Der Freiheitsgedanke lebte einmal und drang darauf sich zu verwirklichen; konnte er dies nicht im nationalen Geiste und dem nationalen Bedürfnisse entsprechend thun, so bot sich ihm die neueste internationale Form als willkommenes Auskunftsmittel dar. Aus der edel begeisterten Seele der deutschen Jugend im echten Sinne des deutschen Wesens natürlich und selbständig entwickelt, hätte er Deutschland zu einer ihm eigenthümlichen, wahrhaft nationalen Kultur verhelfen können. Hierbei hätte sich auch das alte schöne, durch nichts

Anderes, durch keinen konstitutionellem Compromiß, zu ersetzende, lebendige Treuverhältniß zwischen Fürsten und Volk auf das Herrlichste und Festeste wieder neugestaltet. Nun aber kam der Freiheitsgedanke, als ein Begriff der Auflehnung, von Außen, von der revolutionären Fremde her, und nistete sich heimlich immer tiefer in die Herzen der Deutschen ein, für welche es kein Vaterland mehr gab, darin sie sich heimisch fühlen konnten. Der als das internationale Heil sich verkündende französische Revolutionsgedanke erschien jetzt wie der wahre Befreier aus aller nationalen Noth und ward in dem nach seiner idealen Selbstbefreiuung verlangenden Geiste des deutschen Volkes gegen den schmählich verkannten echten Begriff der nationalen Wiedergeburt eingetauscht. Blieb aller wahrhaft natürliche und lebendige Einfluß der eigenen idealen Kräfte im Innern Deutschlands unterdrückt, so fand dafür jener äußere, fremde Einfluß nur immer mehr und mehr Eingang. Mit den revolutionären Stürmen der dreißiger Jahre aus der immer noch weltbeherrschenden Metropole des Westens und aus dem unruhvollen aufständischen Slavenlande des Ostens über unsere Grenzen dringend, bedrohte er nun erst in der That auch die kaum gesicherte gebietende Macht in Deutschland mit dem gefürchteten Untergange, den er mit Sicherheit den letzten Spuren deutschen Sinnes, deutschen Lebens und deutscher Kunst daselbst bereiten mußte.

II.

In jener verhängnißvollen Zeit zu Beginn des vierten Jahrzehntes unseres Jahrhunderts trat ich zu Leipzig, ein siebenzehnjähriger Jüngling, geboren im Jahre der Völkerschlacht, zuerst in das eigentliche Leben hinaus, um, mit einer ungemein starken Empfänglichkeit begabt, all' seine merkwürdigen Eindrücke lebhaft in mich aufzunehmen. Ich war niemals ein musikalisches Wunderkind gewesen; frühe schon hatte in mir der Sinn für die Poesie mit dem für die Musik um die Herrschaft gestritten. Erst das Bekanntwerden mit Beethoven's Symphonien, das etwa im fünfzehnten Lebensjahre erfolgt war, erregte in mir eine leidenschaftlich bewußte Hingebung an die Musik, die allerdings von jeher schon und namentlich durch Weber's „Freischütz" mächtig auf mein jugendliches Gemüth gewirkt hatte. In den früheren zu Dresden verlebten Jugendjahren hatte ich den dort als Kapellmeister wirkenden, hochverehrten Schöpfer des unvergleichlichen Werkes noch selbst im Hause der Mutter verkehren sehen. Das rührende Bild seiner geisterhaft kränklichen Persönlichkeit, in geheimnißvoller Verbindung mit der gewaltig lebensvollen Wirkung seines Werkes vom Theater herab, hatte

damals in dem staunenden Knaben einen unvergeßlich tief ergreifenden Eindruck hinterlassen. Durch Beethoven's Symphonien zu einer neuen, gewaltigen Offenbarung gelangt, erschien mir die Musik nun vollends als eine ganz dämonische Macht, der man durchaus nicht mit dem Maaße irgend welcher äußeren Form beikommen zu dürfen schien! Ihre Tonverhältnisse und Bewegungen zeigten sich der jugendlich erregten Vorstellung vielmehr wie gespenstisch-lebendige Wesen an, die sich in den aufregendsten Phantasmagorien ganz persönlich fühlbar machten. Einer so eigenthümlich faszinirenden Macht gegenüber hatte die auf den Schulen mit aller erdenklichen pedantischen Trockenheit gelehrte Wissenschaft nicht lange Stand halten können. Ich war Musiker geworden, wobei mich freilich immer noch mein dichterischer Nachahmungstrieb, der sich schon frühe an Shakespeare und der antiken Tragödie geübt hatte, nicht ganz verließ. Dem übergewaltig andrängenden Dämonium der Musik versuchte dieser Trieb einen gewissen, wenn auch nur erst schwachen Haft, in Gestalt eigener Textfabrikationen, anzulegen. Andererseits drängte sich auch das Leben mit aufregenden und berauschenden Eindrücken heran, als gerade in meiner Geburtsstadt Leipzig selbst die Wirkungen der Pariser Julirevolution sich in vollständigen Studentenkrawallen und Arbeiterunruhen äußerten. Dem eben voll erwachten jungen Lebensdrange mußte die studentische Jugend als eine wunderbare Verkörperung freiester Kraft erscheinen, der sich nun ein wirklicher studiosus musicae mit Stolz und Freude zurechnen durfte! Zur selben Zeit trat auch die Wirkung des polnischen Aufstandes

mir begeisternd nahe. Polnische Emigranten, stolze, schöne Gestalten, die mich entzückten und für das traurige Schicksal ihres Vaterlandes mit tiefem Mitleid erfüllten, kamen nach Leipzig und wurden mir persönlich bekannt. Dies Alles wirkte aber noch immer mehr phantastisch als realistisch auf mich. Inzwischen hatte ich mich jedoch auch als Musiker an das Licht der Oeffentlichkeit gewagt. Die in mir lebendig zur Nachahmung anregenden Eindrücke der Musik Weber's und Beethoven's ließen sich aber, wie ich bald erkennen mußte, nicht ohne ein wirkliches Studium der musikalischen Theorie in einigermaßen entsprechender Weise wiedergeben. Ich warf mich daher nun endlich mit einem Eifer auf dieses Studium, der mir in kurzer Zeit in der Behandlung der musikalischen Gesetze und Formen volle Selbständigkeit verschaffte. Die erste Oper, die ich nun auf einen selbstgefertigten, einem Gozzi'schen Märchen entnommenen Text komponirte, „die Feen", war noch ganz in dem romantischen Style Weber's und Marschner's gehalten. Doch der in mir lebende hohe Begriff von der Kunst sollte bald eine unwiderstehliche Störung durch die immer wachsenden Einflüsse des wirklichen Lebens erfahren. Was in den Nachwirkungen revolutionärer Ereignisse in der Fremde mich phantastisch angeweht hatte, drang auf den zu voller Lebenslust erwachten Geist des Jünglings auch aus den gierig verschlungenen Schriften Heinse's, des Vertreters eines unbeschränkten ästhetischen Sensualismus, und aus der Bekanntschaft mit jenem neuesten „jungdeutschen" Schriftstellerthume ein, das frisch und ungestüm in das unter dem politischen Zwange

verdorrende und ersterbende Leben des alten Deutschlands eingriff, und aus dessen Kreise mir der jugendliche Verfasser des „jungen Europa“, Heinrich Laube, damals befreundet ward. Dazu kam wiederum ein gewaltiger Eindruck von der Bühne her durch ein Gastspiel der großen dramatischen Künstlerin Wilhelmine Schröder-Devrient in Leipzig, welche den Bellini'schen „Romeo“, ein Werk ohne jede Spur jener Kraft und Tiefe, die mich in den Schöpfungen meiner geliebten deutschen Meister begeistert hatte, zu höchster dramatischer Bedeutung zu erheben wußte. Mein Auge öffnete sich durch solche Erfahrungen für das wirkliche Leben. Bald mußte ich finden, daß, was bisher in mir selbst allein ein wunderbares Phantasiedasein gehabt hatte, in seiner Verwirklichung draußen unter den Händen der weltlichen Vertreter der Kunst in todte, farb- und leblose Gespenster verwandelt erschien, die auf mein nach frischer sinnlicher Wirklichkeit verlangendes Gemüth keinen Eindruck hervorzubringen vermochten. Dies ward mir zu wahrhafter Verzweiflung klar an einer Aufführung der neunten Symphonie Beethoven's, dieser mysteriösen Quelle meiner einstigen tiefsten Entzückungen, unter einem Kapellmeister der berühmten Leipziger Gewandhauskonzerte. Diesem jammervollen Zustande der ernsten deutschen Kunst gegenüber erkannte ich nun auf dem Theater ein neues, feurig pulsirendes Element, gleichviel von welchem Kunstwerthe, wie ich es mir aber mit voller Sehnsucht begehrte. In Gestalt einer großen Künstlerin ward es sogar zu Möglichkeiten des künstlerischen Eindruckes gesteigert, die ich in den geistlosen Wiedergebungen unserer größten Meister-

werke niemals sich verwirklichen sah. Ich gerieth in diesem Sturme der Lebenslust ganz in meine musikalischen „Flegeljahre", eine Veränderung, die ich durchaus nicht als eine Umwandelung meines Wesens oder auch nur meines Geschmackes, sondern eben als ein Erwachen zum Bewußtsein von der Bedeutung des wirklich Lebendigen bezeichnen kann. Das Resultat davon war die Dichtung und Komposition einer zweiten Oper, nun völlig im modernen französischen und selbst italienischen Style: das „Liebesverbot", eine wild revolutionäre, sinnlich frivole Umgestaltung des ernsten Dramas von Shakespeare „Maaß für Maaß". Die Musik selber war mir aus einem Mysterium in der That zu einem Leben geworden, aber zu einem wie anderen, als ich es einst in jenem Mysterium schon geahnt hatte. Und doch, indem es die Musik auf die lebendige Bühne des Theaters versetzte, war es gerade dasjenige, nach welchem auch jenes Mysterium in mir zületzt einzig verlangt hatte. Der Gewinn der wahrhaft idealen Form dieses der vollkommenen Kunst unentbehrlichen Lebens aber war es, wohin mein eigenes Leben mich nunmehr zu führen hatte.

Als Musikdirektor an städtischen Theatern die praktische Laufbahn des Musikers jetzt betretend, hatte ich zunächst volle Gelegenheit, in dem neuen Elemente nach Herzenslust zu schwelgen. Ich nahm die frisch und unmittelbar wirkende, leichte Kunst meiner Zeit feurig in mich auf, um sie in meiner Weise eben so feurig wiederzugeben. So durchlebte ich selbst in den engen Verhältnissen, in denen ich mich damals bewegte, die Geschichte des Zeitgeistes, wie er in den

künstlerischen und litterarischen Erscheinungen um mich herum zu charakteristischem Ausdrucke kam. In der modernen Litteratur ward offen mit dem Alten, Ehrwürdigen, Großen gebrochen, welches eben mit jenem umzugestaltenden alten, der Ehre beraubten, kleinlichen Deutschland durchaus zusammenzuhangen schien, und seitdem in der That nurmehr noch nominell als das „Klassische“ von der Menge des Volkes mit einem gewissen dumpf unverständigen Respekte behandelt ward. Die letzten Spuren deutschen Wesens, welches sich in einer vom wirklichen Leben abgetrennten, geistvoll künstlichen Form als Romantik in der großen nationalen Oede noch einmal Luft zu machen gesucht hatte, wurden von dem aus dem Westen herüberdringenden Geiste der revolutionären Kritik spöttisch ausgetilgt. Es ist dabei bezeichnend, daß die beiden berühmtesten und talentvollsten Schriftsteller dieser Periode der Zersetzung, Börne und Heine, nicht von deutscher Nationalität waren, sondern jenem Volke der Vermittler entstammten, dessen Einfluß von nun an mehr und mehr über Deutschland seine thatsächlich „internationale“ Gewalt gewinnen sollte. Auch die sogenannten „Jungdeutschen“ suchten dementsprechend in ihren vielbändigen Romanen das fremde Element, welches dergestalt in die ersterbende deutsche Litteratur eine neue frische Bewegung brachte, zum eigentlichen modernen internationalen Weltgeiste zu stempeln, als dessen erkorene Ritter sie sich selber kühnlich gebährdeten.

In weit effektvollerer Weise sollte dies aber auf dem Gebiete der Musik gelingen. Hier war auf das Entschiedenste das fremde, außerdeutsche Genie selbst der unbestrittene

Sieger über die des selbständigen Einflusses beraubten, entseelten Ueberreste unserer großen nationalen Kunst geblieben. Auber's und Rossini's lebensprühende Schöpfungen, die Blüthen des französischen und italienischen Styles, in denen wirklich nationale Elemente und große Talente sich zum liebenswürdigsten Ausdrucke brachten, und welche geradezu in der musikalischen Verherrlichung der Revolution, wie in der „Stummen von Portici" und im „Tell" gipfelten, diese Werke beherrschten die deutschen Theater. Aber damit war es noch nicht genug: wiederum mußte jene vermittelnde Nationalität zur rechten Stunde einen eigenthümlich begabten Mann uns schenken, welcher die Vollendung der Entfremdung der Deutschen von dem Wesen ihrer eigenen Kunst durchführte. Dieser Mann, mit scharfem Instinkt für das Wirksame und mit spirituellen Einfällen begabt, die sich einmal bis zur tragischen Dramatik eines vierten Aktes der „Hugenotten" steigerten, — welcher aber die höchste Ausnutzung der wirkungsvollsten modernen künstlerischen Elemente nun in einer internationalen Mischung aller Kunststyle und Mittel, unter der neuesten Form der großen historischen Oper mit allem Prunk und allem Raffinement der theatralischen Effekte in Scene setzte, war: Meyerbeer. Von Beethoven's Symphonie zu Meyerbeer's Oper, welch' furchtbarer Schritt! Aber wie sollte der Deutsche ihn damals nicht mit Begeisterung thun, nachdem ihm sein eigenartiges nationales Sein und Leben seit den Freiheitskriegen so gründlich zerstört und genommen worden war, daß Beethoven's große deutsche Musik ihm in der That nur noch als ein durchaus einflußloses

Fremdes, als etwas ganz abschreckend Wunderliches, als die äußerste Extravaganz eines einzelnen hypergenialen Menschen erscheinen mußte, von deren Nachahmung oder gar Weiterbildung man sich nur scheu und schnell abzuwenden hätte! Der immer mehr seiner selbst entwöhnte deutsche Geist ward geradezu entsetzt über seine letzten großen künstlerischen Hervorbringungen. Er, der Weber in der Fremde sterben ließ und den vollendeten Goethe'schen Faust als die unverständliche trockene Geheimnißkrämerei eines in der Hofluft gealterten Dichters aus dem vorigen Jahrhundert in den Staub der Bibliotheken legte, er ging nun auch von dem für toll erklärten Beethoven fröhlich zu dem für das größeste moderne Genie erklärten Meyerbeer über und schwelgte bei der internationalen Revolutionsmusik der „Hugenotten" in der Vorahnung eigener Freiheitstage, wobei der zweifelhafte religiöse Beigeschmack des Stoffes ihm als pikante historische Würze galt.

War hier Alles unkünstlerische Rohheit und Frivolität, so regte sich doch andererseits auch der feinere Kunstsinn und das wirklich künstlerische Talent wieder bei uns und suchte auf seine Weise die Rechnung mit der in jedem Falle unbequem gewordenen großen Vergangenheit zeitgemäß abzuschließen. Auch hier trat ein Glied jener überall bei der Hand seienden reichbegabten Vermittlerschaft erfolgreich voran. Mendelssohn wußte die Gebildeten des deutschen Volkes, an der zarten Hand seines schönen, feinsinnigen, spezifischen Talentes für musikalische Landschaftsmalerei, anmuthig fortzuleiten von dem Medusen-Anblick jener, den Philistern, denen er nicht zugehörte, vielfach erschrecklichen und mehr noch

unbegreiflichen Extravaganzen eines Beethoven, damit aber auch von den durch seine letzten künstlerischen Thaten eröffneten großartigen Aussichten für die nationale Kunst. Eben so weit leitete er diesen Geist einer feineren Weltbildung von jenen, eine Welt bildenden Urmächten fort, wie andererseits doch auch von den rohen, seinem geschmackvollen Geiste so verhaßten Theaterorgien seines unähnlichen Stammesgenossen in der historischen Oper. Er „rettete" nach seinem besten Wissen und Können die Musik in den Salon, als welcher ihm auch der Konzertsaal und gelegentlich sogar die Kirche galt; er wahrte ihr in den Stürmen der Revolution eine zarte, glatte, ruhig kühle, anmuthig friedliche Form, die Niemanden aufregte und nichts wollte, als eben dem modernen, gebildeten künstlerischen Geiste wohl gefallen, und ihn in den Wehen und Wirren der Zeit auf Momente mit liebenswürdiger Feinheit tröstlich unterhalten. Ein neuer Begriff von Kunst entwickelte sich hier: der Begriff einer von dem nationalen Wesen, seiner wirklichen Geschichte und seinem öffentlichen Leben losgetrennten reinen, anständigen Gefälligkeit. Bald vermaß sich aber diese, mit allgemeinem freudigen Wohlwollen aufgenommene Kunst nun auch aus dem engen Gebiete des Talentes, welches sie zu repräsentiren außerordentlich befähigt war, herauszutreten und sich der großen Formen der Genien früherer Kunst zu bemächtigen. Dadurch reizte sie auch das ernster angelegte, stille grübelnde deutsche Talent. Robert Schumann, ein sinniger Komponist kleiner, geistig anmuthiger, gemüthvoll träumerischer Klavierstücke und Lieder, der deutsche Genremaler gleichsam neben jenem

kosmopolitischen Landschaftsmaler, schreibt nun Symphonien, Oratorien und Opern. Der deutsche „Gebildete", der an eine lebendige große nationale Kunst nicht mehr glaubte, aber in dem unklaren Drange nach seiner politischen Freiheit den leeren Begriff des vergessenen „Deutschthums" mit erneuter Vorliebe verwandte, durfte in solchen Werken die edlen Thaten eines wirklich neu erwachten „deutschen Kunstgeistes" zu erkennen meinen. Gegenüber dem draußen herrschenden rohen Realismus und der frivolen Sinnlichkeit der öffentlichen internationalen Kunst ward dergleichen „ernste Musik", wenn auch nur mehr in vornehm abgeschlossenem Konzertsaale, nun der Bewunderung der Kenner und Kunstfreunde werth. So spann sich der deutsche Geist in eine künstlerische Träumerei, oder auch nur formelle Kunstliebhaberei ein, indem er, der den großen lebendigen Zusammenhang mit der nationalen Vergangenheit verloren hatte, nun auf eigene Hand „Kunst" für den „Kunstfreund" und „Kenner" zu produziren unternahm.

Nicht dahin konnte ich mich jemals gezogen fühlen; die roheste Wirklichkeit einer irgendwie lebendigen Kraft mußte mir verlockender und mehr versprechend erscheinen. Selbst jene große historische Oper, der Gipfelpunkt des nach Deutschland hinübergedrungenen fremden Geistes, wo derselbe in das Gegentheil seines natürlichen Ursprunges, in die widerliche Unnatur, umschlug, selbst diese fesselte meinen Blick auf sich. Ich sah in ihr die mannigfachste Fülle der kostbaren Mittel der Kunst entfaltet, um eines dramatisch-musikalischen Effektes willen, der selbst die baare Langeweile und die künstlerische

Leere übertönte. Daß ihm freilich jede ideale Tendenz mangelte, dieses begriff ich damals noch nicht als den nothwendigen Mangel des ganzen Genres, sondern wußte es nur erst der fehlerhaften Neigung des einzelnen Künstlers Schuld zu geben. Ich selbst suchte mich über die Frivolitäten und Rohheiten dieser seltsam fesselnden Welt zu erheben, indem ich, ganz in denselben Formen der großen historischen Oper und mit womöglich noch überbietender Anwendung aller dazu gehörigen Effektmittel, meinen „Rienzi" dichtete und komponirte.

Hier erschien nun das moderne Revolutionsfeuer, welches in meinem eigenen „Liebesverbote" noch so wild und wüst geflackert hatte, bereits zu einem edleren Lichte verklärt, und der Held durfte in der That als eine ideale Persönlichkeit gelten, die man nur ernstlich mit Meyerbeer's „Propheten" zu vergleichen brauchte, um daraus zu erkennen, wohin mein künstlerischer Trieb mich führte. Aber indem er mich fast immer nach dem Lebendigen führte, entführte er mich nun auch ganz meinem deutschen Vaterlande, woselbst ich keine Möglichkeit erblickte, mein durchaus für die größesten Verhältnisse angelegtes Werk verwirklicht zu sehen. Was konnte gerade mir solch' ein Deutschland noch gelten, dessen bedeutendste, lebensvollste Erscheinungen doch nur aus der Fremde stammten. — In diese Fremde, und — was bezeichnend ist — geradswegs nach dem Zentrum dieses modernen Lebens, nach Paris selbst, trieb es nun auch mich, nachdem ich schon mein letztes Werk nicht innerhalb der Grenzen Deutschlands, sondern in einer livländischen

Stadt der russischen Ostseeprovinzen auszuführen begonnen hatte. Der von der nationalen Kunst durch die modernen künstlerischen Einflüsse abgewendete junge Musiker ward so gerade durch die Sehnsucht nach der Verwirklichung einer idealen Krönung seines dem Geiste der Zeit gebrachten Opfers in jenes Zentrum desselben geführt. Dort sollten ihm nun die Augen aufgehen über dieses Opfer, sowie über den idealen Trieb, der dabei in ihm bereits erwacht war, und der ihn später der Heimath und die Heimath ihm wiedergab.

III.

Fast ohne alle materielle Mittel, sogar der fremden Sprache nur kaum zur Noth kundig, machte ich mich mit raschem Entschlusse auf den Weg und gelangte nach einer wunderlich langen Segelschifffahrt von dem russischen Ostseestrande her über England nach dem ersehnten Ziele. — Hier in Paris mußte es mir vor Allem darum zu thun sein, mich, den im wirbelnden Chaos der neuen Welt um ihn herum wie verschlungenen und verschwindenden unbekannten Fremden, einigermaßen dort bekannt zu machen, wo man meiner Kunst die ihr zum Leben verhelfende Aufmerksamkeit schenken sollte. Nur zu bald mußte ich erkennen, daß es hier für den ganz Fremden, ohne Mittel und Empfehlungen, unmöglich sei, sich irgend wie bekannt zu machen. Ich durfte froh sein, nach unzähligen vergeblichen Bemühungen bei den Mächtigen und Einflußreichen nur wenigstens meine persönliche Existenz fristen zu können, was mir durch die elendesten Lohnarbeiten nur mit Noth gelang. Die große Oper, das Ziel meiner Wünsche, glänzte mir allerdings auch in dieses äußerste Elend noch längere Zeit mit ihrer berückenden Pracht immer wieder verlockend hinein: ich sah dort die ersehnten

reichen, kostbaren Mittel, aber verschwendet für die beneidenswerth graziösen Darbietungen einer armseligen und unechten Kunst, beherrscht durch das eitele Virtuosenthum eines geistlosen Gesanges. Ein wirkliches Leben, ein Volksthum, das in edeler Kunst sich darstellt, ließ sich auch hier nicht mehr finden: derselbe Geist, der aus der Fremde in die unglücklich abgestorbene Heimath wie ein frischer Lebensstrom gedrungen war, erschien hier in der großartig konventionellen Form erstarrt und gegen Jeden völlig verschlossen, der nicht das Glück hatte, zu den gnädig Protegirten der dort einzig waltenden Mächte zu gehören. Immer klarer ward mir das Bewußtsein, daß es undenkbar sei, einer solchen durchaus in den unkünstlerischen Gewohnheiten befangenen Institution mit irgend welcher idealen Tendenz beizukommen, und immer mehr empörte sich dagegen der bessere Geist, den ich nur als den Geist unserer großen deutschen Musik zu fassen vermag. Die revolutionäre Stimmung der Zeit in mir schlug jetzt zuerst und für immer um in den unhemmbaren Drang nach der Revolution gegen die künstlerische Oeffentlichkeit. Und hierbei, wo ich als ganz Einsamer in der Fremde ohne eine höhere Hilfe mich hätte völlig verloren geben müssen, hierbei trat mir, in eben dieser Fremde, die verlorene und vergessene Heimath wieder innigst hilfreich nahe.

In dieser Fremde hörte ich zum ersten Male, unter Habeneck's vorzüglicher Leitung am „Conservatoire", vollendete Aufführungen der Beethoven'schen Symphonien. Die lange verlassene Wunderwelt des Jünglings öffnete sich

dem Manne nun von Neuem als eine beseligend wahrhaftige Wirklichkeit inmitten eines spukhaft wirren Traumes. Begeistert durch solche Erfahrungen, schrieb ich jetzt auch wiederum ein ernstes symphonisches Werk im reinen deutschen Style: eine Faust-Ouvertüre, und ging an die, außerordentlich rasch ausgeführte, Dichtung und Komposition eines neuen, und zwar durchaus romantischen und deutschen dramatischen Werkes, das allerdings weit entfernt war von dem Charakter der fremden „großen Oper", auf die ich mit meinem „Rienzi" gehofft, und von der ich mich schon mit seiner Vollendung für immer abgewendet hatte. Auf der Seefahrt nach England, an der skandinavischen Küste, war mir durch die Schiffer die merkwürdige Sage des „fliegenden Holländers" bekannt geworden: jenes unter dem Banne eines Fluches einsam durch die Ozeane irrenden gespenstischen Seemannes, der ewig vergebens nach der Heimath sucht. Ich selbst fühlte mich jetzt in solcher furchtbaren Einsamkeit inmitten des Ozeans öder Fremde und voll tiefster Sehnsucht nach der in einer wunderbaren Verheißung vor mir wieder aufgetauchten Heimath. Mit der Ausführung dieser romantischen Sage beschritt ich einen neuen Weg in meiner künstlerischen Entwickelung, einen Weg in das wahrhaft Heimathliche und in das wahrhaft Ideale, auf welchem ein merkwürdiges Geschick mir binnen Kurzem mächtig weiter half. Dort auch in der Fremde erst sollte ich meine heimische Sagenwelt kennen lernen. Ich las das Volksbuch vom „Tannhäuser", und mächtig ergriff mich diese sympathisch-tragische Gestalt und ließ mich, zumal in ihrer Verbindung

mit dem „Sängerkriege auf der Wartburg", wie ich sie dort vorfand, die Möglichkeit eines großen, tiefernsten musikalischen Dramas ahnen. Ich las auch das altdeutsche Gedicht von diesem „Sängerkriege" und fand ihm angefügt zugleich die Sage vom „Lohengrin". Eine neue Welt that sich mir auf. Hier war die ideale Form mit einem Male auf das Herrlichste mir geboten, die ich in der mich umgebenden Welt, je glänzender und mächtiger sie erschien, um so weniger für die Darbietungen der öffentlichen und einzig lebendigen Kunst des Theaters und der Musik auffinden konnte. Und hier kam zugleich das Edelste, Eigenthümlichste, Tiefsinnigste und Kräftigste des ursprünglich deutschen Geistes zur künstlerischen Offenbarung. Dies gehörte freilich niemals auf die Bühne der weltbeherrschenden fremden „Oper", niemals in dieses Zentrum des in ihr sich künstlerisch genügenden modernen Lebens selbst, wohin nur der Wahn einer unbezwinglichen Sehnsucht nach Mittheilung den jugendlich unwissenden Künstler geworfen hatte. Vielmehr nur wiederum in deutschem Boden vermochte er seine natürlichen Wurzeln zu schlagen, dort, in der Heimath, wohin mich nun die heißeste Sehnsucht zurücktrieb.

Daß auch dies nur erst eine ideale Heimath sein sollte, von welcher die Wirklichkeit noch weit entfernt war, dies zu erfahren blieb mir dabei noch vorbehalten. Jetzt aber geschah das äußerste Wunder: in mein Sehnen drang wirklich ein Ruf aus der Heimath nach mir, dem Unbekannten. Mein in der Verzweiflung der Noth nach der Heimath geschickter „Rienzi", dieses nur auf die Fremde berechnete und von

mir bereits fast aufgegebene Werk, hatte mich dort bekannt gemacht. In Dresden, an der Stätte der Wirksamkeit meines geliebten Meisters, Weber, hatte man die Oper zur Aufführung angenommen. Da faßte der nun dreißigjährige deutsche Künstler die seltsamen Ergebnisse seiner Erfahrungen in der fremden Weltstadt eilig zusammen, und mit dem „fliegenden Holländer" und den Plänen zum „Tannhäuser" und „Lohengrin" kehrte er voll seliger Hoffnungen über den Rhein zurück in sein wiedergefundenes Vaterland.

Unter den größeren deutschen Theatern nahm Dresden nach dem künstlerischen Werthe seiner Mittel und seiner Leistungen damals wohl den ersten Platz ein. Zwar war in der Oper die Tradition der Weber'schen Leitung bei seinen Nachfolgern so gut wie erloschen; wohl aber lebte sie noch als erhebende Erinnerung bei manchem der ausübenden Künstler fort. Unter den Sängern befand sich die Schröder-Devrient, die geniale dramatische Künstlerin, und Tichatschek, der phänomenale Heldentenor, an deren Vorbildern junge begabte Anfänger sich trefflich heranbilden konnten. Welch glühendes Wohlgefühl mußte mir bei der persönlichen Einstudirung des „Rienzi" dieses neue Lebenselement erwecken, das mir im schroffen Gegensatze zu den Pariser Erfahrungen so groß und edel, so hoffnungsreich erschien!

Der überraschende Erfolg des Werkes bei dem Dresdener Publikum verschaffte seinem jungen Autor, ohne jede sonst übliche Probe-Bedingung, die Stellung des Kapellmeisters an dem bewunderten Hoftheater, und das Ziel seiner

Wünsche schien erreicht. Was ich in der Fremde vergeblich gesucht hatte, bot sich mir in der Heimath auf das Schönste dar: die Möglichkeit künstlerischer Sättigung meines idealen Triebes in jeder Hinsicht. Zwar hatte ich in den herrschenden Kunstzuständen bereits genugsam die künstlerische Unwahrheit und die Abhängigkeit von unkünstlerischen Interessen erkennen müssen; noch aber war mir der tiefste Grund derselben so verborgen geblieben, daß ich denken konnte, es handele sich eben nur um Einzelheiten, die ein mit dem rechten starken idealen Willen begabter Einzelner wohl auch gelegentlich beseitigen oder reformiren könnte. Ich war entschlossen, diesen Weg zu betreten. Die Richtung, welche die wirksame Theaterkunst in ihren modernen Erscheinungen genommen hatte, mußte verlassen, das Publikum einer edleren, ernsteren, reineren und vor Allem deutscheren Kunst wieder zugewandt werden. In diesem instinktiven Drange, den in mir lebendigen Trieb nach dem Idealen und Heimischen auch in die Anderen überzuleiten, vollendete ich die Dichtung des „Tannhäuser" und brachte den „fliegenden Holländer" zur Aufführung. Hierbei schon mußte ich einsehen, daß ich mich auf meinem Wege wiederum völlig einsam befand, und daß derjenige Weg, auf welchem das Publikum meinen „Rienzi" bewundert hatte, weit von dem Ziele abführte, wonach ich strebte. Man hatte gehofft, in mir einen neuen Meyerbeer gewonnen zu haben, und fand sich nun durch meinen „Holländer" in die veraltete Sphäre der romantischen Oper zurück versetzt. Die mir neu erschlossene große Sagenwelt ward hier eben nur als interesseloser Opernstoff einer früheren

Geschmacksperiode betrachtet. Ich selbst aber war auf dem einmal eingeschlagenen Wege auch durch solche Enttäuschungen nicht mehr zurückzuhalten. Bei dem Eintritt in meine Dresdener Stellung war ich von dem ungestümen Verlangen nach dem sich mir dort verheißenden beglückenden Genusse voller künstlerischer Lebenswirklichkeit wieder mächtig ergriffen und fortgerissen worden. Jetzt sah ich, daß dieser Genuß in der mich umgebenden Welt eben auch nur durch Unterordnung unter die Mode der herrschenden Oeffentlichkeit mir möglich werden sollte.

Aus dem Zwiespalt zwischen Verlangen und Befriedigung erwachte um so stärker die Sehnsucht nach einem höheren, reineren Elemente, worin dieser im Grunde durchaus ideale Trieb die seinem Wesen entsprechende Befriedigung wirklich finden könnte. In dieser fieberhaft gesteigerten Stimmung entstand die Komposition des „Tannhäuser". Inzwischen hatte für mich auch eine andere Arbeit begonnen, eine Kapellmeisterpflicht, welche in diesem Falle eine heilige Sache des künstlerischen Gewissens war, die Versuche einer würdigen Wiederbelebung der Meisterwerke aus unserer großen Vergangenheit. Die Symphonien Beethoven's, die Opern Gluck's, Mozart's, Weber's waren unter den Händen geistloser Dirigenten in gänzliche Entstellung gerathen. Aber diese Entstellung war längst bereits Gewöhnung geworden, und die Gewohnheit hatte die Autorität für sich. Ich, in meinen eigenen Werken als ein „Neuerer" gegen den herrschenden Geschmack aufgetreten, vermaß mich nun also auch noch, ein Neuerer sein zu wollen in Bezug auf die altgeweihte Dar-

stellung der ehrwürdigen Werke unserer großen Meister! Zwar fanden manche kühne Versuche der Wiederherstellung des reinen Styles jener Werke reichliche Ermuthigung sowohl von Seiten der ausübenden Künstler, wie auch aus dem wirklich ergriffenen Publikum. Schon aber hatte sich eine über Geschmack und Urtheil dominirende Kritik in den deutschen Tagesblättern meiner Leistungen bemächtigt und begann eben damals den seither durch Jahrzehnte fortgesetzten Kampf gegen mein Thun und Treiben mit aller der Gehässigkeit und Bosheit, die sie noch heute dabei auszeichnet. Durch den Einfluß dieser oft von den bedenklichsten und kleinlichsten Interessen geleiteten Kritik ist unserem Publikum ein naives, selbständiges Urtheil fast gänzlich benommen worden. Die schönen Erfolge, die ein Einzelner errang, konnten bei solcher Hemmung nicht frei in das Allgemeine übergehen. Je mehr ich die Erfahrung machte, daß einzelne Hörer von meinen Werken oder von meinen Aufführungen der älteren Musik wirklich ergriffen und mir zu wahrer, menschlicher Freundschaft verbunden wurden, desto schärfer auch mußte ich erkennen, daß es noch keine Allgemeinheit gab, an welche ich mich vertrauensvoll wenden konnte. Das deutsche Volk hatte sein eigenes Wesen noch nicht wiedergefunden, obwohl die Begriffe deutscher Freiheit und Einheit seinen politischen Schwärmern und Schwätzern immer geläufigere Phrasen wurden. Aus dem ironischen Bewußtsein des mit seinem Ideale vor eine ihn mißverstehende Menge und eine feindselige Kritik gestellten Künstlers entstand jetzt bei einem Erholungsaufenthalt in einem böhmischen Bade die Skizze zu den „Meistersingern“, während fast zugleich die unter

solcher anscheinenden Heiterkeit in der Seele brennend fortwühlende Sehnsucht nach einem schmerzlich entbehrten, liebevoll verstehenden Allgemeinen zur raschen Dichtung meines „Lohengrin" trieb. Die hierauf in Dresden erfolgende erste Aufführung des „Tannhäuser" mit ihrer durchaus verwirrenden Wirkung antwortete auf meine Sehnsucht mit der für mich entscheidenden Bestätigung der Unmöglichkeit ihrer Erfüllung in der Lebenssphäre eines kgl. sächsischen Hofkapellmeisters. Hier, wo auch wieder die reicheren Mittel der großen Oper zur Darstellung des größer angelegten Dramas herangezogen waren, war der Zwiespalt zwischen der erwartenden Gewöhnung und dem darbietenden Willen um so ersichtlicher. Diese Mittel, die man gewohnt war in der großen historischen Oper glänzen zu sehen, dienten hier einem durchaus ernsten, idealen, romantischen Sagenstoffe, an welchem das Publikum, wenn es auch der Darstellung des Werkes seinen Beifall nicht versagte und auch für seine merkwürdige Fremdartigkeit ein staunendes Interesse zeigte, doch keinerlei wahrhaft inneren Antheil fand. Oder, wenn es auch bei einer reinen Aufnahme des Dramas, als solchen, einen allgemein menschlichen Antheil daran hätte finden können, so war ihm doch gerade die Möglichkeit einer solchen Aufnahme von vornherein dadurch benommen, daß es eben nicht ein Drama erleben zu sollen sich bewußt war, sondern einzig die „Oper" erwartete, in welcher der Genuß der Gehörsnerven, besonders an der Kunst des allherrschenden Ariensängers, die Hauptsache blieb. Sah ich also nun, wie ich für dies Publikum des modernen Operntheaters, um ihm

wirklich zu behagen, nicht sein konnte, wie ich war, und auch nicht werden durfte, wie ich wollte, so brachte es doch andererseits meine Stellung mit sich, daß ich auch hier um der Existenz willen die Wahrheit meines Wesens und meiner Meinungen vielfach hinter dem verhaßten Heuchelscheine einer sozialen Konvention verbergen mußte. Ein tiefer Ekel vor solchen Nöthigungen überkam mich; und je klarer mir das Licht des Ideales leuchtete, je deutlicher ich sah, wohin ich auf meinem eigenen Wege schreiten mußte, um so tiefer erkannte ich nun auch, daß ich es in dieser Sphäre des modernen Theaters, woran ich noch wider Willen gefesselt war, nicht mit einzelnen Erscheinungen, sondern mit einem großen Zusammenhange von Erscheinungen zu thun habe, daß der Charakter der öffentlichen Kunst aus dem des Publikums, und der des Publikums aus dem Charakter des öffentlichen Lebens, der modernen Welt überhaupt, resultire, und daß ich in dieser Welt, sowohl als Künstler wie als Deutscher, wiederum durchaus ein Fremder sei.

In meinem Abscheu gegen die bestehenden Kulturzustände überhaupt und meiner Sehnsucht nach Befreiung von ihnen begegnete ich mich nun mit dem rings um mich her immer stärker sich regenden allgemeinen revolutionären Geiste. Es war der Künstler, der, sozusagen, als zartester Nerv der Menschennatur, am schmerzlichsten das Unnatürliche, daher Unmenschliche, und im höchsten Maaße Unkünstlerische der bestehenden Welt an sich empfand. Nur von der Umwälzung aller jener politisch-sozialen Verhältnisse, welche die Entwürdigung der Kunst, als ihrem Wesen entsprechend, unter

sich geduldet hatten, schien sich nun auch eine Wiedererhebung derselben, und insbesondere der öffentlichen Kunst des Theaters, als des eigentlichen Spiegels und Organs der herrschenden Oeffentlichkeit, erwarten zu lassen. In der bestehenden Kulturwelt spielte das Theater nur noch die Rolle einer bequemen Unterhaltungsanstalt, deren allabendlich wiederholte, nie energisch begehrte, sondern vom Spekulationsgeist aufgedrungene Darbietungen von der sozialen Langeweile der großstädtischen Bevölkerungen mühelos entgegen genommen wurden. Alles, was vom künstlerischen Standpunkte aus gegen diese Bestimmung des Theaters reagirte, hat sich von jeher als wirkungslos erwiesen. Die fürstlichen Dotationen, deren sich die Hoftheater erfreuten, hatten nur der glänzenden Ausstattung der unveränderten inneren Mangelhaftigkeit gedient, wobei die ungeschickte Vornehmheit verständnißloser Hofbeamten, die mit der Leitung der fürstlichen Kunstvergnügungen betraut wurden, nur eine schlechtere materielle Spekulation auf den Geschmack des Publikums zur Folge hatte. Dennoch schien mir aber das Theater, wenn nur von kunstverständigem, edlem Geiste geleitet, auch veredelnd *jetzt noch* auf ein Publikum wirken zu können, welches dadurch dem Schlechten, Mittelmäßigen, Leichtfertigen und Unechten immer mehr entwöhnt werden müßte.

Dies aus einer gründlichen Reformation seiner althergebrachten unkünstlerischen Zustände als möglich zu erweisen, beschäftigte mich jetzt, angesichts der Möglichkeit einer wirklichen Umwandelung der herrschenden Zustände. Als Künstler fühlte ich mich gedrungen, die so leicht vergessenen oder

mißachteten Rechte der Kunst in den neu sich gestaltenden Verhältnissen mit allem nöthigen Ernste zu vertreten. Daß mein bis in das praktische Detail ausgearbeiteter Reformationsplan von der noch zu Recht bestehenden fürstlichen Kunstverwaltung nur mit höhnischem Schweigen beantwortet werden konnte, mußte mir nur zu begreiflich erscheinen. Ich wandte mich nun der neuen, so viel mir verheißenden Bewegung selber zu. Nach kurzem Betrachten ihres Treibens mußte mich aber schon das Bedenken beängstigen, ob man bei dem überall lautwerdenden heftigen Politisiren der Parteien über den Werth verschiedener, nur miteinander zu vertauschender Regierungsformen nicht den rein menschlichen Kern der ganzen revolutionären Bewegung aus dem Auge verliere. Aus diesem Kerne aber schien mir eine wirklich neue, den Menschen wahrhaft befreiende Kultur allein erwachsen zu können, welche dann auch in einer ihr entsprechenden menschlich reinen Kunst ihre edelste Blüthe gewinnen könnte. In der Geschichte hatte mich von jeher nur der Trieb des Menschlichen in seiner Empörung gegen einen hemmenden, zum Unrecht gewordenen historisch-juristischen Formalismus angezogen und begeistert. In dem Siege einer politischen Partei über die andere konnte ich keinen Sieg der natürlichen Menschheit über große historische Zivilisationsgewalten erkennen, deren Herrschaft dem reinen Menschen die Freiheit seiner edelsten Bewegung benahm. Als ich mich von den ganz in den Interessen der Zeit befangenen Politikern mit dieser Mahnung an den wahren Kern der Revolution durchaus mißverstanden fand, wandte ich mich von der Wirklichkeit ab wieder meiner idealen Welt zu. Ich

suchte jetzt in der Kunst um so mehr und sicherer zu jenem einzig von mir begehrten reinen, freien, starken und schönen Menschen zu gelangen. Wie dem suchenden Künstler jetzt noch einmal die geschichtliche Wirklichkeit und das künstlerische Ideal gegenübergetreten waren, so bot sich ihm nun noch einmal ein historischer und ein rein mythischer Stoff zur Wahl dar: Friedrich Barbarossa und Siegfried. Zeigte sich in dem Ersteren nur wiederum der durch die Verhältnisse bedingte Mensch, so trat in dem Anderen, je klarer seine Gestalt aus der Fülle verworrener Quellen auftauchte, um so erhabener und beseligender der von allen zeitlichen Verhältnissen befreite reine Mensch hervor und bestimmte mich zur Entscheidung für seine, ebenfalls an keinerlei äußere Verhältnisse mehr gebundene künstlerische Darstellung.

Das geschichtliche Gewand bedeutet für uns etwas Fremdes, das den Menschen vom Menschen scheidet. Im reinen Mythos tritt das Allgemeinmenschliche dem Menschen aller Zeiten als das Ureigenste wieder in den einfachsten, klarsten typischen Beziehungen, in einer Welt freiester Gefühle und Empfindungen, jeder Abstraktion und Konvention ledig, entgegen. Dieser außerzeitliche natürliche Mensch kann demnach auch nur in der Sprache der Musik reden, deren absolute Gefühlswelt ihre individuelle Bestimmtheit durch das Gedicht eines eben so rein menschlichen Dramas empfängt. Wenn auch „Tannhäuser" und „Lohengrin" schon sehr bestimmt das Suchen nach diesem reinen Menschen erkennen lassen, das nur immer individuellere Gestaltung verlangte, so war dabei doch noch das Bewußtsein in mir waltend gewesen, daß

meine Dichtung von vornherein für den musikalischen Ausdruck, und dieser für die Wiedergabe auf der bestehenden Bühne bestimmt sein sollte. Jetzt aber, nach der allmählichen Gewinnung des vollen Besitzes dieses musikalischen Ausdruckes, zur freien künstlerischen Verwendung, jetzt ward durch die Dichtung selbst dem Musiker die Nothwendigkeit der ihr durchaus eigenthümlichen musikalischen Ausführung geboten. Das allgemeinmenschliche Mythendrama, wie es sich aus dem Studium und der dichterischen Bearbeitung unseres nationalen Hauptsagenstoffes von den „Nibelungen" nun immer lebendiger in der Phantasie des bereits dem bestehenden Kunsttreiben am Theater innerlich Weitabgewandten sich gestaltete, dies konnte auch nur fern von jeder Opernbühne und ihren Gewohnheiten zu vollkommenem Leben gelangen. Es entstand zunächst als ein Drama des dichterischen Gedankens, sowie es dem idealen Volksthum entsprochen hätte, welches mir ebenfalls den reinen Menschen in seiner wahren Freiheit darbieten sollte, und wovon die Revolution der Gegenwart allerdings bisher noch keine Ahnung, geschweige denn ein bewußtes Verlangen, dem des Künstlers gleich, verrathen hatte. Wie dann also nun „Siegfrieds Tod", der tragische Schlußmoment der ganzen großen Nibelungensage, ohne jede Rücksicht auf die Oper und die bestehende Bühne gedichtet ward, wie gerade im Drange nach der höchsten Verwirklichung der Kunst, der Künstler selbst von der Wirklichkeit ab und ganz dem Idealen sich wieder zuwenden mußte, so traf mich die Revolution, welche nun im Jahre 1849 in Dresden selbst zum Ausbruche kam, in

der That mehr denn je eben einzig nur als den Künstler, der mit ihr, dem eigenthümlich politisch realen Charakter ihrer Bewegung nach, innerlich nichts zu thun hatte. Das Einzige, was ich dieser Wirklichkeit, in welche ich mich nun doch wie in einen wüsten Traum plötzlich selbst mit verwickelt fand, für alle Zeit innig zu verdanken haben sollte, war das, was ich gerade jetzt als Mensch und Künstler am Nöthigsten bedurfte: die Freiheit.

Mein damals offen bekundetes Interesse an dem ersehnten Wandel der bestehenden, wesentlich widerwärtigen Hemmungen für die Entwickelung einer reinen, freien, schönen Menschlichkeit (welches sich doch nur so geringe bestimmte Hoffnungen aus dem politischen Kampfe der Gegenwart zu schöpfen vermochte), ließ mich, den amtlich angestellten Musiker, in den Augen der siegenden alten Ordnung als wirklichen Revolutionär, gleich jedem thörichten politischen Demagogen und sozialistischen Fürstenhasser, erscheinen, und führte mich zur entscheidenden Stunde als Flüchtling aus der Welt der Politik in das Exil.

IV.

Während in Deutschland die revolutionäre Bewegung bei ihrem Unterliegen nur einer neuen Reaktion wich, so fand ich dagegen in der völligen Freiheit meines Schweizer Exiles die endlich ganz ungestörte Einkehr in mich selbst und den durch keine gegensätzliche Wirklichkeit behinderten reinen Anblick meines Ideales mir gesichert. Hier vermochte ich mir nun meine eigene ideale Welt auszubauen und zu beleben. Gänzlich abgeschlossen von der modernen Bühnenwelt, fühlte ich mich jetzt vor Allem gedrängt, das, was in mir lebte und nach Gestaltung verlangte, und was mich in ein so seltsames Verhältniß zur Mitkunst und Mitwelt gebracht hatte, als Schriftsteller mir selber gleichsam als das räthselhafte Gesetz meines Daseins klar zu machen. Hiermit konnte ich zugleich der Welt, die ich nun verlassen, in unbeschränkter Freiheit die Wahrheit sagen, die sie selbst mich gelehrt, und deren Erkenntniß mich erst ganz zum freien, von ihr unabhängigen Künstler gemacht hatte. In meiner ersten Schrift, „die Kunst und die Revolution“ ward der erkannte Zusammenhang unserer Kunstzustände mit

dem sozial-politischen Zustande der heutigen Welt deutlich bezeichnet.*)

[Wie die Revolution, welche in der Welt der Politik zum Ausdruck gekommen war, nicht dem Begriffe der großen Menschheitsrevolution entsprach, von der allein sich die innere Umwandlung der herrschenden Kultur und die Wiedergeburt einer reinen, großen allgemeinen Kunst erwarten läßt, so auch entsprach der Begriff der Kunst, der innerhalb dieser Welt vor und nach der Revolution der herrschende und allein verstandene war, nicht jenem idealen Begriffe, der dem Künstler als Ideal vorschwebte, und der eben nur im engsten Zusammenhange mit dem Begriffe einer ganzen Volkskultur zu denken war. Das ewig leuchtende Vorbild eines solchen Zusammenhanges von Volksseele und Kunst ist die Erscheinung des griechischen Volkes, welches mit der Vereinigung aller künstlerischen Aeußerungsweisen zu dem erhabenen Gesammtkunstwerke seiner Tragödie die göttliche Feier seines eigenen starken und schönen Hellenischen Menschenwesens in religiöser Gemeinsamkeit dereinst so herrlich beging. Der Verfall der Kunst, der mit dem Verfall des Griechenthums eingetreten war, führte zu dem noch späten Resultate: daß die unter der römischen Zivilisation entartete und vom christlichen Geiste verworfene Kunst, nach ihrer Wiederbelebung zur Zeit

*) In der folgenden Darstellung erlaubte sich der Herausgeber für den deutschen Leser einige kleine erläuternde Zusätze, welche aber durchweg in genauer Uebereinstimmung mit den eigenen Gedanken und Aeußerungen des Verfassers von „Kunst und Revolution" gehalten sind.

der Renaissance, nun nicht mehr als der freie, natürliche Ausdruck eines allgemeinen Volkslebens, sondern nur noch im Dienste, erst des Geistes und des Reichthumes der Mächtigen, dann aber endlich der gemeinen Industrie und der großen Heuchelei der modernen Sozietät ihren erhabenen Werth verloren hatte. Ihr eigentliches Leben, das, aus einer freien Allgemeinheit geboren, sich als allgemein-verständlich wiederum darbietet, war seitdem dahin. Und doch sollte mit der Auflösung des unmenschlichen antiken Sklaventhumes, mit der Verkündigung des christlichen Gedankens der Gleichheit der Menschen, auch der echtmenschlichen Kunst ein noch edlerer und weiterer Boden zu Theil geworden sein, um dort erst ihr höchstes Gedeihen, als Darstellung des wahrhaft freien Menschen in einer ebenso wahrhaft allgemeinmenschlichen Gemeinsamkeit, ermöglicht zu finden. Aber diese allgemeine Kultur des „freien Menschen" war eben bisher noch niemals verwirklicht worden. Der moderne Mensch war weder frei, noch ein in sich selbst einiges Wesen. Tausendfältige Interessen zersplittern in ewiger Unruhe sein flüchtiges Leben, und nur in der allgemeinen Sklaverei unter der Gewalt des sozialen Scheines und der sozialen Noth sind alle Menschen heute sich gleich. Die große Menschheitsrevolution allein könnte den freien und einigen Menschen ermöglichen; in ihrem Sinne allein wäre die revolutionäre Bewegung auch für die wahre Kunst von heilsamer Wirkung gewesen.

Diese wahre Kunst aber, welche der höchste ideale Ausdruck einer allgemeinen echt menschlichen Kultur sein sollte, war wiederum nur zu denken: als jene größeste Kunst der vollkommensten Menschendarstellung durch die

vereinigten Mittel aller Künste, gleich der griechischen Tragödie. Die Zersplitterung dieses allgemeinen Kunstwerkes in selbständig und einsam sich fortentwickelnde Einzelkünste war mit der Zersplitterung des ganzen antiken Volksthumes Hand in Hand gegangen. Diese Einzelkünste nun aber, ihre besonderen Fähigkeiten bis zur höchsten Virtuosität ausbildend, gewannen doch aus sich allein niemals wieder die Bedeutung jener verlorenen großen, allgemeinen Kunst. Sie stellten sich dem Volksleben glänzend gegenüber; aber sie waren nicht mehr der adäquate, in erhabener Idealität wahrhaft volksthümliche Ausdruck einer künstlerisch mitempfindenden und mitschaffenden Allgemeinheit. So lange sie die Reinheit ihrer künstlerischen Gattung sich wahrten, blieben sie vielmehr ein wohlgepflegter, edelster Luxus für die Liebhaber und Kenner und wurden nur erst von hier aus auch für ein größeres Publikum, durch Heranziehung für das an sich Unvolksthümliche, genießbar. In solchem Genusse erkannte also das Publikum nicht etwa die Darstellung seines ureigenen nationalen oder des allgemeinmenschlichen Wesens, als vielmehr die Bekundung seiner erworbenen feineren, spezifisch-künstlerischen „Bildung“. Andererseits aber zeigte sich doch auch schon in den freisten und lebendigsten Ausdrucksformen dieser Einzelkünste selber, in Dichtung und Musik, der unhemmbar wachsende Drang nach Vereinigung ihrer nur erst nach einer Seite hin gewandten Ausdruckskräfte. Es war ein Verlangen vorhanden, wie nach einem verlorenen Paradiese, außerhalb welches der Kultur-Mensch der Geschichte wohl seiner Sehnsucht die bewunderungswürdigsten Ausdrucksformen gegeben hatte, ohne doch

die Wirklichkeit des Paradieses dadurch wieder schaffen zu können. Dieses Verlangen, von dem Künstler auf's Tiefste empfunden, stand nach einem lebensvollen Gesammt-Kunstwerke, welches den ganzen Menschen allseitig vollkommen darstellen sollte. Dem Musiker sagte dies vor Allem Beethoven's Symphonie, deren drängendes Hinströmen in eine deutende Bestimmung ihres unendlichen Ausdruckes durch das ausgesprochene Wort in dem erhabenen Gesange der Schiller'schen Freudenhymne am Schlusse der neunten Symphonie seine Befriedigung zu finden gesucht hatte. Dieser idealen Entwickelung gegenüber hatte sich aber eine scheinbar wirkliche Vereinigung der Künste bereits in der Oper hergestellt; hier gab es gleichsam einen künstlichen Kontrakt für die äußerliche Assoziation der Kunstmittel zum Zwecke eines besonders effektvollen Vergnügens. Auch das „Gesammtkunstwerk" wußten die Meisten überhaupt nur erst unter dem Begriffe dieser „Oper" zu fassen, oder sie meinten es gar in der bisherigen Oper, so weit es überhaupt möglich sei, in der That bereits verwirklicht. Allerdings, bei der dort herrschenden kombinatorischen, wenn nicht gar nur intermittirend abwechselnden Verbindung der Ausdrucksmittel, und bei der gänzlichen Unterordnung des Dramas, als des eigentlichen Zweckes jeder theatralischen Darstellung, unter das einzelne Ausdrucksmittel der Musik, vornehmlich des Ariengesanges, mußte dieses Kunstwerk der „Oper" zwar für sehr wirkungsvoll, aber für durchaus untergeordneten Werthes gelten. Von der künstlich entstandenen, herkömmlich gewordenen Form eben dieser Oper konnte freilich jede neue Reform des Theaters seitens des Musikers nur ausgehen; aber immer

entschiedener hatte der Künstler, der solche Reform unternahm, den dramatischen Zweck vorangestellt, dem alle Kunstmittel nur den vollkommenen Ausdruck zu schaffen haben, und immer freier hatte sich dabei auch die Fähigkeit entwickelt, diesem Zwecke durch die Musik überall den möglichst entsprechenden Ausdruck zu schaffen. Aus eigenen Erfahrungen des schaffenden Musikers und Dichters ward die unabweisbare Erkenntniß derjenigen idealen Kunstform gewonnen, in welcher das Allgemeinmenschliche, als der größeste Gegenstand der Kunst, sich am Vollkommensten wiederum einer künstlerisch gearteten Allgemeinheit zu offenbaren vermöchte. In wie schroffem Gegensatze solche Erkenntniß zu allen landläufigen Begriffen einer unkünstlerischen Gegenwart stehen mußte, in ebenso innigem Zusammenhange stand sie doch mit den edelsten Ahnungen und Bestrebungen derjenigen großen Künstler der Vergangenheit, die für uns bisher in erhabener Einzelheit allein die Kunst repräsentirt hatten.]

Diese erste Erkenntniß suchte ich mir dann in zwei weiteren Schriften „das Kunstwerk der Zukunft" und „Oper und Drama" noch bis in das Einzelne zum vollsten Bewußtsein zu bringen. Eine solche schriftstellerische Abrechnung mit der Welt und Aufklärung über mein Ideal konnte jedoch damals in dem fast aller Ideale beraubten Vaterlande nur als die kurzweg todtzuschweigenden Ergüsse eines seltsamen „Opernkomponisten" aufgenommen werden, der im Revolutionsfieber zu den ungeheuerlichsten Phantasmagorien fortgerissen und dabei durch das Exil künstlerisch bereits völlig todt gemacht war. So

hätte ich mich wirklich in meiner neugewonnenen Heimath ganz abgeschieden befunden, und wäre dabei, durch die ewig wache menschliche Sehnsucht nach der Möglichkeit einer Mittheilung an ein lebendiges Gefühlsverständniß außer mir, doch nur zu bald wieder in die Verzweiflung am eigenen Dasein getrieben worden. Da ward mir durch die Wunderthat eines, zugleich mit dieser künstlerischen Heimath, mir neu gewonnenen einzigen künstlerischen Freundes die herrlichste Hoffnung von Neuem erweckt und auf meinen seltsamen Weg aus der Welt der Wirklichkeit in die Einsamkeit des Ideales mir mitgegeben.

Franz Liszt brachte den „Lohengrin" in Weimar zur Aufführung. Die reaktionäre Kritik konnte sich darum nur insoweit kümmern, als sie sich daraus in ihrer Weise einen Spaß zurecht machte. In der kleinen thüringischen Dichterstadt war aber damit doch Etwas geschehen, was für das Leben meiner Kunst in der Heimath auf alle Zeit von größester Bedeutung blieb. Liszt's edler Künstlergeist hatte alle Mangelhaftigkeit der Mittel ersetzt und die Aufführung zu einer wahrhaft lebensvollen gemacht. Diese kühne That ward der Ausgangspunkt zur Bildung einer zunächst um die verehrte Person jenes Meisters sich schaarenden Genossenschaft. Durch ihn zuerst belehrt und begeistert, erstanden hier Anhänger meiner von der Welt verachteten und vergessenen Kunst. Mochten meine Schriften in Deutschland nicht gelesen, meine Werke nicht gegeben werden: hier war für mich ein wirkliches Leben der Kunst doch einmal erschienen, hier der Keim einer Zukunft

gelegt, hier bildete sich etwas aus, was den geträumten Begriff des künstlerischen „Volkes" in hoffnungsvollen Anfängen andeuten durfte. Und von hier aus erging nun auch der Ruf des Freundes an mich: jenes bereits angekündigte neueste Werk aus dem großen Stoffe der Nibelungensage, die Tragödie des Siegfried, für ihn, für dieses um ihn sich bildende „Volk", zu vollenden.

Mit erneuter feuriger Lust ward der ganze vielumfassende Entwurf des Nibelungenmythos, als nothwendige Ergänzung der bereits in Dresden voraus gedichteten Schlußtragödie, nunmehr in dreien Dramen mit einem Vorspiele zur dichterischen Durchführung gebracht. So entstand die Tetralogie „der Ring des Nibelungen" in ihren vier Theilen: „Rheingold", „Walküre", „Siegfried", „Götterdämmerung". Bei der thatsächlichen Ausführung war ich wieder ganz der von jeder Reflexion befreite Künstler geworden. Nachdem ich in meinen Schriften alle Zweifel und Unklarheiten mir von der Seele fortgetrieben hatte, konnte ich nun erst in künstlerischer Selbständigkeit den bereits begonnenen Weg zur Vollendung der im eigenen Schaffen gefundenen idealen Form weiter schreiten. So gewann ich durch das Werk selbst mir auch den Gedanken seiner einzig möglich erscheinenden dereinstigen künstlerisch entsprechenden Darstellung. Dachte ich nun die durch den Freund mir gewiesene einzelne Möglichkeit in das Allgemeine übertragen, so erschien mir diese kühnlich geplante Darstellung nicht mehr als ein bloßes Phantasiegebilde, mochte auch damals sich mir ringsum, bis auf jene eine kleine

Schaar, mir das gerade Gegentheil der geforderten Allgemeinheit darbieten. Ich schritt zur Ausführung der Kompositon in dem Bewußtsein hiermit ein Werk zu schaffen, dessen Verwirklichung nur ganz außerhalb jedes gewöhnlichen Theaterverhältnisses stattfinden könnte. Eben dadurch aber schien es mir zum natürlichen Beispiele dessen werden zu müssen, was ich mir unter der öffentlichen Kunst des Theaters, in ihrer edelsten Form, vorstellte.

Frei bleiben sollte dieses Beispiel von allen außerkünstlerischen Interessen und Abhängigkeiten jener unseligen stehenden Bühnen, welche Tag für Tag ihre bunten Vergnügungen einem vielfach gemischten und unkünstlerisch gesonnenen Publikum nur in flüchtiger Würdelosigkeit darzubieten vermögen. An eigener Stelle für sich allein sollte es bestehen, und, ohne Rücksicht auf irgend welchen Gewinn, sollten seine seltenen festlichen Darstellungen von einer nur für das Kunsterlebniß versammelten Menge bewußtvoll entgegengenommen werden. In solcher Form erschien eine ganz neue theatralische Institution möglich zu werden, die durch Lösung ihrer ausschließlichen Aufgabe, der vollkommenen Ausbildung und würdigen Ausübung reinen Kunststyles, es endlich erreichen könnte: den Begriff der Kunst überhaupt zu der ihm gebührenden exzeptionellen Würde wieder zu erheben. In solcher Institution konnten durch eine ungestört ruhige und verständnißvoll sorgsame Pflege die Kunstwerke, welche im Alltagsdienste der Oeffentlichkeit styllos abgefertigt werden müssen, endlich in ihrem eigenthümlich reinen Style zu ihrem wahr-

haft künstlerisch vollkommenen Leben gelangen. Mußte ich die einst erträumte freie allgemein-menschliche Kultur als unerreichbar erkennen, so däuchte es mich doch um so werthvoller, durch ein solches Beispiel künstlerischer Thaten den Sinn für die wahre Bedeutung der Kunst bei allen dafür Empfänglichen zu erkräftigen oder zu wecken. Durch immer wachsende Gewinnung eines davon mächtig angezogenen Publikums war alsdann die Veredelung und Befreiung eines reichbegabten Volksgeistes zu befördern, der in die Nöthe seiner Unfreiheit und in die Rohheit seiner realen Interessen immer tiefer zu versinken drohte. Mit der Verkündung eines solchen Planes, der damals überall als mindestens ebenso unerhört wie meine Revolutionsträume galt, und mit dem ausgesprochenen Wunsche eines derartigen einstigen festlichen Beispieles, schied ich als Schriftsteller von meinen Freunden und begann wieder ganz als schaffensfroher Musiker die Komposition des „Rheingold", vollendete die „Walküre" und ging an die musikalische Ausführung des „Siegfried", unbekümmert darum, was die „Welt" von dem Künstler denken mochte, der von seiner idealen Welt aus die einst mögliche edele Verbindung derselben mit der Realität bereits gefunden zu haben glaubte.

V.

Inzwischen schien sich auf einem seltsamen Nebenwege eine solche Verbindung zwischen der Idealität und der Realität schon allmählich von außen her gestalten zu wollen. Noch während der Arbeit an dem Nibelungenwerke drangen nach und nach frohe Botschaften über die Berge, daß trotz allen feindseligen Unterdrückungsversuchen die Gestalten des „Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" sich dennoch über die deutschen Bühnen verbreiteten und die immer lebhaftere Freundschaft des großen Publikums sich gewannen. Dies durfte ihren Schöpfer einerseits mit neuer Hoffnung erfüllen, daß ihm auch für die Ausführung seines grösßesten Planes eine theilnahmsvolle Allgemeinheit sich in der That heranbilde. Andererseits aber mußte es ihn, als Künstler, recht beunruhigen, diese Wirkungen der Werke von Darstellungen derselben ausgehen zu sehen, auf welche er selbst nicht den geringsten Einfluß hatte ausüben können. Durch noch gänzlich in dem neuen Style ungeübte Theaterkapellmeister waren sie in dem gewöhnlichen Gange des Repertoires und in der nothwendigerweise dort herrschenden würdelosen Manier,

mit allen möglichen, sinnlos angebrachten Verkürzungen, einstudirt und aufgeführt worden. Gerade dasjenige also, was mit diesen Werken angestrebt war, die Ausbildung und Wahrung eines reinen Styles künstlerischer Darstellung, blieb dort ganz unbeachtet. Um so größer mußte die Verwirrung werden, wenn nun diesem Publikum, das sich an die Werke in solcher verwischten und verstümmelten Gestalt bereits gewöhnt und dafür begeistert hatte, nachträglich der Autor mit ungewöhnlichsten, gewaltigen Anforderungen für die Darstellung eines neuen Werkes kommen wollte! Alles dies mußte vielmehr dahin wirken, einen Versuch zu wagen, dem nun soviel freundlicher gestimmten deutschen Theaterpublikum sich wiederum ernstlicher zu nähern. Dazu kam noch ein anderer, sehr lebhaft dazu antreibender Umstand. Seit acht Jahren hatte keine Aufführung eines meiner dramatischen Werke mit erfrischender Anregung auf meine konzeptiven Kräfte mehr gewirkt; meinen „Lohengrin" hatte ich, von Deutschland ausgeschlossen, selber noch niemals gehört. Die Möglichkeit der Aufführung meines Nibelungenwerkes in meinem Sinne mußte selbst den Hoffnungsvollsten in weite Ferne gerückt erscheinen. Die Beschäftigung damit spannte nicht nur die künstlerische, sondern auch die moralische Kraft in mir auf das Aeußerste an. Aus dem Drange nach Ermöglichung eines nicht allzufernen, Geist und Sinne mir stärkenden Wiedergenusses lebendiger Kunstdarstellung entstand mir nun auch die Ausführung des Stoffes von „Tristan und Isolde", der mich seit längerer Zeit schon innig beschäftigt hatte. Das

hierdurch unterbrochene Nibelungenwerk war für mich an keinerlei Zeit gebunden; seine Ausführung blieb einzig von der Möglichkeit der Ausführung des ganzen Darstellungsplanes selber abhängig. In „Tristan und Isolde" aber erschien nur wiederum gleichsam ein Theil desselben Werkes, der Liebesmythos, einzeln herausgenommen. Auch durfte ich, wie ich glaubte, mir davon erhoffen, daß der eigenthümliche Styl des Werkes, sobald ich in die Lage gesetzt würde, direkten Einfluß auf seine Verwirklichung zu gewinnen, das Publikum von einer weiteren Mißdeutung meiner Kunst ferne halten und mit dem Style meines größeren Werkes vertrauter machen könnte. Es sollte mir jetzt jedoch noch nicht gelingen, meine Rückkehr nach Deutschland zu diesem künstlerischen Zwecke durchzusetzen. Noch blieb ich mit meiner Kunst ein Verbannter; und wenn ich nicht länger auch von ihr verbannt bleiben, wenn ich mich mir selber endlich einmal zu Gehör und meine Werke zu dem so innig ersehnten Leben bringen wollte, dann mußte ich mich abermals nach der Fremde wenden: das Jahr 1860 brachte mich wiederum nach Paris.

Zum zweiten Male lockte mich hier jenes als Lebensbedingung der Kunst nothwendigste, andere Element, das Element der sinnlichen Wirklichkeit. Es erwies sich zwar auch jetzt als unmöglich, meine Werke mit einer eigens dafür von mir ausgewählten deutschen Truppe annähernd im Sinne von Musterdarstellungen zur Ausführung zu bringen. Doch eröffneten sich nunmehr in der That die Pforten jener einst so ersehnten „großen Oper" auf

kaiserlichen Befehl für die Aufführung des „Tannhäuser". Im Verlaufe dieser Unternehmung, wobei ich wohl an meinen einzelnen französischen Freunden ein beglückendes wirkliches Verständniß für die ideale Tendenz meiner Kunst erfahren durfte, welche meinen deutschen Kunstgenossen nur als bespottenswerthe Chimäre meines Hochmuthes erkenntlich blieb, ward es mir jedoch immer klarer, wie eben das, was dem Deutschen die „Kunst" bedeutet, auch nur auf einem Boden ausgebildet werden könne, auf welchem die moderne Form nicht zu so prägnanter Schärfe sich gestaltet hatte, wie im französischen Kunstwesen. An der feststehenden Konvention dieses spezifisch französischen Kunstwesens, das dem deutschen Kunstwerke keinerlei Konzession zu machen vermag, scheiterte die Unternehmung, trotz der entschiedenen Theilnahme, welche ihr hier zum ersten Male von Seiten der Macht, nämlich des Kaisers Napoleon III. selbst, bewiesen worden war. Dem gegenüber ward aber nun allerdings auch die Macht in der Heimath soweit erweicht, die beschränkte Erlaubniß zur Wiederkehr nach Deutschland (außerhalb Sachsens) zu geben. Ein Gewinn bei dieser seltsamen Heimkehr war jedenfalls das bestärkte Bewußtsein, daß jene Form, welche soeben so schmerzlich als unablösbar eigenthümlich im französischen Kunstwesen sich hatte erkennen lassen, dem deutschen Kunstwesen nur als eine unziemliche Entstellung, wie ein nachlässig übergeworfenes fremdes Gewand, abgezogen zu werden brauchte, um das darunter von großen Meistern längst vorbereitete reinmenschliche Kunstwerk in seiner eigenen Form

und Freiheit deutlich aufzuzeigen. Daß meine idealen Wünsche sich aber auch hier immer noch nicht so bald erfüllen sollten, daß vielmehr zunächst ein jahrelanges Irren durch die Heimath mir noch beschieden war, und ich es nicht einmal durchsetzen konnte, mein neues Werk, den „Tristan", an irgend einer deutschen Bühne zum Leben zu bringen, darin empfand ich jetzt, nach meiner neuesten Pariser Erfahrung, mit Schmerz und Scham den eigenthümlichen Fluch der Machtlosigkeit des deutschen Künstlers, dessen Streben einzig als persönlicher Ehrgeiz begriffen ward. Jene echt deutsche Fähigkeit die Kunst allein um ihrer selbst willen zu wirken und das künstlerische Verlangen dieser Fähigkeit auch eine Wirksamkeit nach außen zu ermöglichen, wodurch die ideale Bedeutung derselben, wahrhaft erst über alles Persönliche hinausgehoben, zum allgemeinen Wohle der verwahrlosten öffentlichen Kunstzustände verwerthet werden könnte, — wie sollten sie je ihre heilsame Befriedigung finden ohne die Hilfe der Macht, da, wo alles wahrhaft Freie, Schöne und Edele, alles über den Nutzen des Staates, des Handels und der Industrie sich Erhebende für sich allein so machtlos erschien, wie im deutschen Vaterlande? Fragend wendete ich mich, bei der Veröffentlichung meiner Nibelungendichtung, an diese Macht, welche mein Ideal zur Verwirklichung bringen könnte: die Frage blieb ohne Antwort. — Verzweifelnd an der Möglichkeit eines wirklich ersprießlichen Lebens für meine Kunst und meine Idee suchte ich bereits nur noch nach einem stillen Platze, um an neue, fröhlich erhebende Arbeit,

die Komposition der „Meistersinger“, zu gehen. Da trat, wie durch ein Wunder, plötzlich die ersehnte Macht mir nahe und bot mir verheißungsvoll den Segen des idealsten Schutzes. Im Jahre 1864 gab mir der jugendliche König von Bayern in seiner Residenzstadt München eine neue deutsche Heimath.

Schöner als ich es ahnen und hoffen konnte, war meine bange Frage beantwortet worden.

Gerade in Bayern hatte sich bereits eine fürstliche Tradition gebildet, welche den idealen Interessen des deutschen Volksgeistes eine erhabene Hilfe verhieß. Im nördlichen Deutschland hatte Preußen ein einziges Gut, eine deutsche Heeresverfassung, als unschätzbare Errungenschaft aus dem deutschen Befreiungskriege übrig behalten und kräftig ausgebildet; es blieb aber über die sorgsamste Pflege dieses uns unentbehrlich nothwendigen Besitzes ganz den Nützlichkeitszwecken des Staates zugewendet. Hingegen schien hier, im Süden Deutschlands, von Seiten der dort mächtigsten Regierung die Pflege der, über alle Nützlichkeitszwecke hinausliegenden idealen Güter des nationalen Geistes eine mindestens ebenso unentbehrlich nothwendige Heimstätte finden zu sollen. Hatte König Ludwig I. sein Interesse noch hauptsächlich der Unterstützung der bildenden Künste zugewandt, so war sein Nachfolger, König Max, für eine allgemeine geistige Ausbildung seiner Beamten und für die Förderung der Wissenschaften wahrhaft fürstlich besorgt gewesen. Wandte nun sein jugendlicher hochbegabter Sohn sich der Hebung jener zumeist verwahrlosten, aber auch

zuhöchst bedeutsamen öffentlichen Kunst des Dramas und der Musik zu, so war hier auf das Deutlichste der bewußten Bestrebung Ausdruck gegeben: einer der eigenthümlichsten und herrlichsten Fähigkeiten des deutschen Geistes zu ihrer freien und allgemein heilsamen Entwickelung zu verhelfen.

Große Pläne waren bei uns entstanden und sollten nun in München verwirklicht werden. Jenes festliche Beispiel einer wahrhaft reinen Kunstdarstellung, zunächst des eigens für solche Darstellung berechneten Nibelungenwerkes, sollte hier zu Stande kommen. Einem in diesem Fache vorzüglich erfahrenen Architekten ward die Aufgabe gestellt, vor Allem einen inneren Theaterraum zu konstruiren, in welchem einerseits die ästhetisch unschöne und störende Sichtbarkeit des Orchesters, bei möglichster Steigerung einer idealen Klangwirkung, vermieden, und andererseits die theatralische Darstellung selbst, namentlich durch Dekorationen von malerisch-künstlerischer Bedeutung, zu der ihr noch fehlenden edleren Höhe reiner Kunstleistungen erhoben werden sollte. Ferner sollten aus dem deutschen Opernpersonal diejenigen vorzüglich begabten Darsteller ausgesucht werden, welche zur gegebenen Zeit für den besonderen Zweck, ungestört von anderen Einflüssen, das bestimmte Werk studiren sollten, um es in einer Reihe mustergiltiger Aufführungen dem hierzu einzuladenden deutschen Publikum vorzuführen. Blieb es hierbei vorbehalten, in wiederkehrenden Zeiträumen ähnliche Aufführungen zu wiederholen, so ward damit zugleich der Ausgangspunkt einer Institution

gewonnen, deren Wirksamkeit vom gedeihlichsten Einflusse auf die deutsche Kunst überhaupt werden mußte, welche eines solchen mustergiltigen Beispieles ihrer reinen Würde und freien Kraft bis daher noch durchaus ermangelt hatte. Sollte aber das bedeutsame Werk dieser Institution nicht völlig in der Luft schweben, so mußte vorerst die praktische Nöthigung in das Auge gefaßt werden, die unerläßlichsten Kunstmittel solcher Musteraufführungen bis auf den Punkt vorzubereiten, wo sie zur Lösung der noch nie ernstlich gestellten Aufgabe befähigt sein könnten. Die geeignete richtige Ausbildung der Gesangsorgane dramatisch begabter Sänger war hierzu das Wichtigste; denn kein Zweig der musikalischen Ausbildung ist in Deutschland vernachlässigter, als der des dramatischen Gesanges, dessen künstlerisches Gedeihen wegen des Wirrwarrs der Style auf unserem gewöhnlichen Opernrepertoire von vornherein zur Unmöglichkeit wird. Aber auch die Instrumentalmusik, für welche der Deutsche ein bei Weitem größeres und eigenthümliches Talent besitzt, bedurfte noch einer gründlichen Vorbildung, da wir hier zwar die größesten klassischen Werke besitzen, für sie aber noch keinen klassischen Vortrag uns angeeignet haben. Aus dem Bedürfnisse, die für die Ermöglichung mustergiltiger Kunstleistungen nöthigen Organe erst in den Besitz wirklich stylgemäß ausgebildeter Fähigkeiten zu setzen, entstand der genaue Plan zur Gründung einer vollständigen Musikschule. In dieser Schule hätte die beabsichtigte große Kunstinstitution allein ihre natürliche Basis gefunden, von welcher aus immer neues

Leben ihr zugeführt und ihr Bestehen für die Dauer gesichert worden wäre. Auf diese so ernstlich vorbereitete Weise konnte die uns Deutschen eigenthümlichste Kunst der Musik und des daraus entwickelten musikalischen Dramas in den Werken der großen Meister und ihrer, den deutschen Styl rein bewahrenden Nachfolger, in künstlerisch durchaus entsprechender Verwirklichung, zu ihrem vollkomkommenen, von allen Zufälligkeiten und Beschränkungen freien Leben gelangen.

Als dieses ungemeine künstlerische Vorhaben kaum an den Tag gekommen war, da war es in der That, als ob all der Widerwille, der bisher im Verborgenen dagegen sich genährt hatte, zu seiner ganzen feindseligen Gewaltsamkeit sich entfesseln sollte. Allen den vielseitigen Interessen, welche sowohl in unserer Presse, wie in unserer Gesellschaft vertreten sind, schien die Ausführung eines solchen unerhörten Werkes, und des damit verbundenen Planes für eine dauernd würdige Pflege vaterländischer Kunst, in feindseligster Weise entgegenzutreten. Von allen Plänen konnte in Folge dessen nichts zu Stande kommen, als eine freilich unvergeßlich schöne Aufführung meines „Tristan“ mit dem genialen Sänger Schnorr, dessen persönliche Betheiligung an dem Werke der Ausbildung des deutschen Gesangsstyles als unerläßlich erkannt worden war. Sein plötzlicher Tod war das Vorzeichen des baldigen Zusammenbruches unserer Hoffnungen und Absichten. Aus jener Sphäre, wo der unbegriffene deutsche Geist nur als schreckhaftes Gespenst wirken zu können schien, schwoll der Strom böswilligst

neidvoller Intrigue immer höher gegen unser edel gedachtes Werk heran. Es mußte als unmöglich erkannt werden, unter solchen Umständen gleichzeitig zu wirken und zu schaffen!

Nicht gar lange nach der ersten Aufführung des „Tristan" auf der Münchener Hofbühne (1865) schied ich vom öffentlichen Wirken und begab mich wieder in meine Schweizer Einsamkeit, um vornehmlich dasjenige Werk zu Ende zu führen, welches ich sodann dem unwandelbar getreuen Schirmherrn meiner selbst und meiner Kunst als Ausdruck meines tiefinnigsten Dankes widmen durfte.

VI.

Was ich, auf Grund meiner Erkenntnisse und Erfahrungen von der bisherigen Geschichte meines Vaterlandes, für die Wiedererhebung seines eigenthümlichen Geistes in einem würdigen Leben seiner Kunst geglaubt hatte ersehnen und erhoffen zu dürfen, das faßte ich nun abermals als Schriftsteller zusammen in dem größeren Buche „Deutsche Kunst und deutsche Politik“, das freilich damals als ebenso vergeblich geschrieben sich erwies, wie alles Uebrige. Nur die wirkliche, lebendige That der Kunst konnte Hilfe verheißen; und die blieb uns, die wir dafür litten und stritten, in der einzig dauernd ersprießlichen Weise ihrer gesicherten vollen Reinheit durch die traurigsten Umstände verwehrt.

Nur einmal noch kehrte ich, drei Jahre nach meinem jähen Verlassen jener Stadt, nach München zurück, um die Darstellung meiner „Meistersinger“, deren Ausführung ich schon vor meiner Berufung begonnen hatte, am dortigen Hoftheater selbst zu leiten. Einige gar mühevoll gewonnene Ruhe war dazu verwandt worden, diese Partitur zu voll-

enden, womit der seit dem „Lohengrin" für die „Opern-welt" verstummte „Komponist" sich scheinbar wieder im Geleise des gewohnten Herkommens theatralischer Aufführungen zeigte. Allerdings war nun auch jene Münchener Aufführung der „Meistersinger" (1868) das Vollendetste, was ich in diesem Betreff jemals erlebt hatte, und entschädigte mich dergestalt an einem seligen Abend für die Erkenntniß der relativen Flüchtigkeit aller solcher im gewöhnlichen Theaterleben bewerkstelligten Ereignisse, durch eine erneute lebendige Bestätigung der Möglichkeit des von mir Geplanten unter freieren und größeren Verhältnissen.

So weit die Freiheit mir persönlich nun wieder beschieden war, benutzte ich sie zur Vollendung meines so lange unterbrochenen Nibelungenwerkes. Da durch die erhabene Gunst des Fürsten meiner Kunst das äußere Leben in meiner selbstgewählten Einsamkeit mir nun zum ersten Male wohlthätig gesichert war, so konnte ich, ganz unbekümmert um jede feindliche Gegenwart, diese Arbeit für eine unbestimmte ideale Zukunft wiederum zu unternehmen und durchzuführen wagen. In voller Ruhe durfte ich es dem Schicksal überlassen, ob es etwa doch noch einmal den Moment des Glückes für die Verwirklichung meiner Idee in mein Leben treten lassen wolle, der jene Zukunft zur Gegenwart machte. Dieser Moment aber erschien unerwartet wirklich mit dem Eintritt des großen geschichtlichen Ereignisses des siegreichen Kampfes Deutschlands gegen Frankreich und der dadurch errungenen nationalen Einheit im Jahre 1871.

Welcher Deutsche wäre nicht durch die wunderbaren Erlebnisse jenes Kriegsjahres zu enthusiastischer Freude an den herrlichen Offenbarungen deutscher Kraft, Tapferkeit, Besonnenheit, Würde und Größe hingerissen worden! Endlich einmal wieder erschien Deutschland als eine Macht, in gewaltiger Vereinigung all ihrer Theile, zum erhabenen Zwecke der siegreichen Vertheidigung ihrer Freiheit und ihre Ehre auf dem Felde der Geschichte, eine Macht, welche mit vollem Recht den Namen „Deutschland" wieder tragen durfte, und welche die schönsten deutschen Tugenden von Neuem bewunderungswürdig bewährte. Endlich einmal zeigte sich dem schon verzweifelnden deutschen Geiste eine lebendige Verbindung der unversiegten Volkskraft mit der eigenthümlichen Kraft der Fürsten und Führer, welche in einer unvergleichlich weisen und vortrefflichen militärischen Verwerthung dieser reichen Volkskraft sich bekundete. Der deutsche Künstler kehrte voller Hoffuung auf die wahrhafte Fruchtbarkeit des neuen nationalen Lebens, auch für eine nationale Kunst, in die Heimath zurück, die nun erst wieder vollkommen für ihn diesem edelen Begriffe entsprechen zu können schien. In dem Mittelpunkte des neu geeinigten deutschen Reiches bot ihm die freundlich vertrauende Bürgerschaft des schönen, an historischen Erinnerungen reichen Bayreuth für die Ausführung seines Lebenswerkes die willkommene Stätte dar. Hier auf der freien Höhe über der stillen alten deutschen Stadt, fern von allem, das friedliche Werk der Kunst störenden großen Weltverkehre, vor allen Einflüssen einer unkünstlerischen Umgebung bewahrt

und in seiner völlig unabhängigen Entwickelung gesichert, so konnte das von mir gedachte Werk der Befreiung und Veredelung der Kunst nach ihren eigenen Gesetzen und Rechten sich völlig frei und sicher vollziehen. Kühnlich und freudig ward der Grundstein des Festspielhauses nunmehr im Jahre 1872, inmitten einer größeren Freundesschaar, in den Bayreuther Hügel versenkt: gefeiert durch die Klänge meines in der vollen Begeisterung der Siegeszeit geschaffenen „Kaisermarsches" und durch die Aufführung der neunten Symphonie Beethoven's. Bildete ja doch letztere mir recht eigentlich den idealen Grundstein jenes musikalisch-dramatischen Kunstwerkes, welches hier nun dem siegreichen deutschen Volke das lebendige Beispiel auch eines Sieges seiner Kunst darbieten sollte.

Es ist wohl kaum zu bezweifeln: bei einem ähnlichen Falle etwa in Frankreich, wenn zu der Zeit höchsten nationalen Aufschwunges ein durch seine Werke dem Volke bereits werth gewordener Künstler, als die Aufgabe seines ganzen Lebens, eine Institution von hoher nationaler Wichtigkeit für die Erhaltung und Pflege der edelsten Kunst der Meister seines Volkes zu begründen erstrebt und dazu die mithelfenden Kräfte des Volkes selber aufgerufen hätte: er würde auch von Seiten des Staates alsbald auf das Ergiebigste unterstützt worden sein, weil man dort wenigstens soviel Verständniß dafür gehabt haben würde, um einzusehen, daß es sich hier um eine eigenartige Erscheinung nationaler Fähigkeit handele, deren würdige Durchführung eine auszeichnende Ehre für den Staat selber sein werde.

In der That war etwas Aehnliches, wie das von mir Geplante und nun schon mit Hilfe begeisterter Freunde muthig Begonnene, noch nie und nirgend gewagt worden, und wäre wohl werth gewesen, die Unterstützung unserer jungen Reichsregierung zu finden, welche ihre glänzende Herrschaft durch eine solche freiwillige Hilfeleistung für ein rein ideales Interesse würdig hätte inauguriren können. Dies durfte um so mehr erwartet werden, als das deutsche Volk von sich aus ein armes ist, das niemals viel materielle Mittel für die Befriedigung des Idealismus übrig behält, welcher doch gerade in ihm immer seine größesten Vertreter und Verkünder gefunden; während eben in diesem Momente der Staat überaus reich geworden war durch die Friedensstipulation mit den Nachbarn. Aber nach wie vor vermochten jene, dem lebendigen Kunstinteresse abgekehrten Mächte nichts anderes in den Bestrebungen des deutschen Künstlers zu erblicken, als etwa den Ausdruck höchsten persönlichen Ehrgeizes, und nichts mehr in der von mir geplanten Institution, als die exigeante Forderung einer abnormen Theaterdarstellung meiner eigenen Werke, um meines persönlichen Ruhmes willen. Man überließ daher auch die Erreichung so excentrischer Ziele durchaus mir selbst und meinen Freunden.*)

---

*) Ja, nicht nur gänzlich unbeachtet blieb die Aufforderung des Künstlers von Seiten des Staates, sondern es mußte ihm scheinen, als ob man seine Sache mit entschiedener Abneigung von dort aus behandelte. So ward ihm u. A. mitgetheilt, daß eine schon bewilligte persönliche Beisteuer des Kaisers durch eine abrathende Erklärung aus

Nur durch die hingebenden Bemühungen einzelner wahrhaften Freunde, welche, als Patrone des Bayreuther Unternehmens, dieses unter allen Umständen durchzusetzen sich zur Pflicht gemacht hatten, wurden in der lange sich

---

dem Reichskanzleramte (nicht vom Kanzler selbst) wiederum hintertrieben worden sei. Der vielgeplagte Reichskanzler freilich mochte jenen Brief des Meisters, der ihm die ideale Tendenz seines Unternehmens einigermaßen näher bringen sollte, wohl als einen sozusagen künstlerischen Zeitvertreib, den er sich nicht mehr gönnen dürfe, unbeantwortet zur Seite gelegt haben. Bald aber fehlten auch die Mittel, welche damals wohl noch vorhanden gewesen wären, um ideale Bestrebungen wirksam zu unterstützen. Von der Fülle der Milliarden hätte der allergeringste Theil, sagen wir eine Million, genügt, um der deutschen Kunst das Edelste und Eigenste, was unsere Meister seit Jahrhunderten zur Bewunderung aller Nationen hervorgebracht, auf alle Zeit an dauernder Stätte zu sichern. Diese Milliarden aber wurden ja, soweit sie nicht für militärische Zwecke verwendet werden mußten, mit furchtbarem Leichtsinne auf die Börse geworfen, und befruchteten nun den plötzlich entfesselten, durch keinerlei ideale Kraft gehemmten Geist frivoler und niedriger Spekulation zu jener entsetzlichen Geburt der ewig schmachvollen Gründerzeit, welche das so unvergleichlich siegreiche Deutschland drei Jahre nach seinem höchsten politischen Triumphe dem sozialen Elend nahe brachte.

Kein Wunder, daß der gewaltig ernste Vertreter der idealen Macht des deutschen Geistes nach solchen, ihn persönlich schmerzlich nahetretenden Erfahrungen in den Vertretern des staatlichen Realismus recht die Antagonisten seines Wirkens und Strebens sehen mußte; obwohl auf dem Gebiete der historischen Welt Idealismus und Realismus als zwei mitsammen wirkende verschiedenartige Seiten der menschlichen Natur betrachtet werden dürfen, welche hier einmal in zwei höchst charakteristischen Vertretern ihrer Eigenart sich personifizirt hatten. Der den Personen versagte Mitkampf wider gemeinsame Feinde, Seite an Seite, zu gegenseitiger Hilfe, er mag

hinziehenden Zeit von vier Jahren wenigstens so viele Mittel zusammengebracht, um den Theaterbau in der gedachten idealen Weise provisorisch ausführen und an die definitive Vorbereitung der Festspiele schreiten zu können.

---

sich in der Folge dennoch vollziehen, nachdem die soziale Noth nun auch den staatlichen Realismus zum Betreten des uns Allen gemeinsamen Bodens der Moral bewogen hat. Auf dem Felde der sozialen Reform finden sich Idealismus und Realismus als in einer tief inneren Wahrhaftigkeit beider zusammen. Den Glauben an solch ein Zusammenfinden, dem heute schon die nationale Begeisterung der Jugend zujauchzt, vermochte freilich der von uns geschiedene Meister sich nicht mehr zu gewinnen. Traurigste Erfahrungen geleiteten ihn bis an's Ende, und seine letzte Hoffnung blickte nicht nur über das Meer, sondern über alle Geschichte hinweg auf ein ewig Göttliches, dessen äußerste irdische Kundgebung ein heroischer Untergang des Edelsten aus der Kultur der Menschheit sein würde.

Die Jugend aber hat ja das schöne Recht der Hoffnung; und eben in der Jugend unserer Zeit regt sich von Neuem das nationale Gefühl, und indem es zugleich für die nationale Kunst Wagner's sich begeistert, gewinnt es sich selber das Mittel, welches den nationalen Geist über das beschränkte Schlachtfeld des Nationalitätenstreites zum übernationalen Frieden der Menschheit im brüderlichen Mitgenusse jener edelsten Kulturgüter erhebt. Solche Worte aber, wie sie eben in diesem allgemein-menschlichen Sinne, zum idealen Hoffen mit emporgetragen von jener jugendfrischen Strömung im Volke, der große Realist unserer Zeit, Fürst Bismarck, vor Kurzem gesprochen hat, — solche Worte wird nicht nur der Realist, sondern auch der Idealist, nicht nur der Bismarckianer, sondern auch der Wagnerianer, ja, nicht nur der Deutsche, sondern alle christliche Welt unterschreiben:

„Wenn es gelingt, den sittlichen Inhalt des Christenthums, den Schutz der Schwachen, in Demuth und Nächsten-

Eine größere Anzahl nicht reich bemittelter künstlerischer Anhänger meiner Sache thaten sich zu besonderen Vereinigungen in verschiedenen Städten zusammen, und wirkten, indem sie ihren Vereinen kühn vor aller Welt den Namen „Wagner" gaben, unablässig in der Enge ihrer Verhältnisse durch Sammlung kleinerer Partialbeiträge für die Vermehrung der Mittel, welche zur Deckung sämmtlicher Kosten für Theaterbau und Aufführungen auf 900000 Mark veranschlagt waren. Hier war wirklich die freie Vereinigung eines „Volkes", einer natürlichen Gesammtheit Einzelner, die nur die Kunst sich gewonnen hatte. Und doch auch wäre das Werk noch jetzt niemals zu Stande gekommen, hätte nicht mit den machtlosen Freunden auch wiederum jener erhabene fürstliche Freund sich so großherzig persönlich an der Unterstützung der Sache betheiligt, welche oft völlig am Scheitern zu sein schien. Wohl nie ist unter größerer Noth und Sorge, bei gleich erbärmlicher Kleinlichkeit der Umstände, ein solches Werk ausgeführt worden, wie dieser seltsame ideale Theaterbau bei Bayreuth, und in ihm die lebensvolle freie Vereinigung der auserlesenen theatralischen Kräfte zu einer, trotz allen erschwerenden

---

liebe, in ausgebreiterem Maaße als bisher aus der Schrift in die Herzen zu übertragen, so wird auch unsere Gesetzgebung von diesem Geiste mehr als bisher durchdrungen werden."

Wagner selbst hat solchen Worten schon zuvor den verklärenden Klang verliehen in dem zweiten Thema und dem Choral seines „Kaisermarsches", und zuletzt in seinem „Parsifal".

Anm. d. Herausgebers.

und beschränkenden Umständen, im Wesentlichen zum ersten Male wahrhaft stylgemäß ausgebildeten Darstellung eines deutschen Bühnenfestspieles, der dreimaligen Aufführung der vier Theile des „Ringes des Nibelungen", im Sommer des Jahres 1876.

Das Bühnenfestspiel hatte auf sein, schließlich doch recht verschiedenartig zusammengesetztes Publikum ersichtlich einen bedeutenden Eindruck hervorgebracht. Die exzeptionell festlichen Umstände der Aufführungen überhaupt, die mit größester künstlerischer Sorgfalt zwei Sommer hindurch ermöglichte Vorbereitung der auserwählten Kräfte zu einer bisher noch nicht erfahrenen, im gewöhnlichen Laufe ihrer Beschäftigungen ganz unmöglichen Einheitlichkeit des Styles der Darstellung, die fremdartige, im Ganzen feierlich imponirende, in ihren einzelnen Neuheiten trefflich sich bewährende Einrichtung des Theaterraumes, vornehmlich der mysteriöse und idealische Klang des unsichtbaren Orchesters und der gleichmäßig freie Anblick der Bühne von allen Sitzen des im weiten Halbkreise hoch ansteigenden Amphitheaters aus: dies Alles hatte sich zu einem tiefen Eindrucke des Außerordentlichen vereinigt, wie er sich in dem, gleich nach den Festspielen laut werdenden Rufe nach Wiederholung deutlich äußerte. Ja, auch in weiteren Kreisen fand dieser Ruf, allerdings im Tone der Bezweifelung, sein gewisses Echo, woselbst die Presse in gewohnter Feindseligkeit Alles versucht hatte, durch ihre mächtigsten Organe mein Unternehmen als ein durchaus verfehltes und unsinniges, die Aufführungen als mißglückt und das Publikum

als ein unzurechnungsfähiges Häuflein „blindlings enragirter Wagnerianer" darzustellen. Bemerkenswerth nur war es, daß dieser Ruf nach Wiederholung sich ganz ausschließlich an meine Person, als „Festspiel-Veranstalter", richtete und immer nur den theatralischen Genuß des Nibelungenwerkes betraf. Daß mit den Festspielen etwas mehr beabsichtigt war, als wie im Interesse eines deutschen Opernkomponisten ein neues Werk desselben auf außerordentliche Weise zur Darstellung zu bringen, daß vielmehr damit die Idee einer großen künstlerischen Institution zur Ausbildung und Erhaltung eines edelen nationalen Kunststyles verbunden ward: dies war außer für wenige wahre Freunde also noch immer völlig im Dunkeln geblieben. Noch immer nicht konnte irgend eine bestehende Gewalt sich bewogen fühlen, für die weitere Verwerthung des hier im erstmaligen Beispiele als möglich Offenbarten zum dauernden Besten der nationalen Kunst Sorge zu tragen. Was deutscher Kunstgeist vereinzelt offenbart hatte, fand im neuen Reiche noch keinerlei ihm verwandten Boden, um feste Wurzeln zu schlagen. Trotz allen großen historisch-politischen Umwandelungen schien an eine wirkliche Wiederaufrichtung des seit einem halben Jahrhundert arg zersetzten und verzerrten eigenthümlichen deutschen Geistes nicht gedacht zu sein. Auch das große Publikum zeigte sich schließlich höchlich befriedigt, als die Nibelungenwerke sich, durch die Noth hinausgeschleudert, nun auch über immer mehr Bühnen deutscher Städte verbreiteten, wo ihnen, in meistens durch tolle Kürzungen entstellter Form und unter theatralischen Verhältnissen, für

welche sie überhaupt niemals berechnet und geschaffen waren, ein so lebhafte Beifall gezollt ward, daß es unbegreiflich erscheinen mußte, weshalb man noch an Wiederholungen in Bayreuth denken sollte.

Um so dringender erschien es nun aber nothwendig mit der eigentlich gemeinten Institution zur sicher begründeten Weiterführung des einmal ausnahmsweise gelungenen Beispieles Ernst zu machen, um dadurch wenigstens allmählich, an der ernstlichen Ausbildung der Kunstmittel, auch den Kunstsinn eines seinem Künstler vertrauenden Publikums zu wecken und zu stärken. Aber bevor, wieder aus völliger persönlicher Vereinzelung, irgend ein weiterer Schritt in dieser Hinsicht gemacht werden konrte, drängte sich eine harte Aufgabe in den Vordergrund, die dem „Festspiel-Veranstalter" nun eben so ganz allein überlassen blieb, da man sein Unternehmen durchaus nur als ein persönliches verstand.

Die Festspiele hatten in Folge der außerordentlich bedrängten Verhältnisse ihres Zustandekommens ein bedeutendes Defizit hinterlassen. Dieses Defizit zu decken, war zunächst wieder meine persönliche Aufgabe. Wieder mußten Konzerte gegeben, mußten Konzessionen gemacht und Uebereinkünfte geschlossen werden, die mir die ideale Freude an meinem Werke verleideten. Man beneidete mich um die glänzenden Erfolge meiner Energie, und daß ich selbst Kaiser und Fürsten bewogen habe, meinem Festspiele beizuwohnen. Man meinte, ich könnte doch damit endlich wohl zufrieden sein, und fragte verwundert, ohne auf

meine längst gegebene Antwort zu hören: was ich denn nun noch mehr verlangen könne? Ich aber hatte, inmitten aller dieser Nöthen, mein begonnenes Werk nicht aus dem Auge verloren. Zu bloßen Wiederholungen außerordentlicher „Bühnenfestspiele", wie das Publikum sie verlangt hatte, wollte ich nicht schreiten, ehe man mir nicht Garantien dafür bieten wollte, daß die Wiederholungen aus jener organisirten Institution hervorgehen könnten, welche nicht nur einzelne Theatervorstellungen, sondern wirklich eine ganze einheitliche Stylausbildung für alle Meisterwerke unserer Kunst ermöglichen würde. In diesem Sinne ward jetzt, nach dem Erfolge des ersten Festspieles, der Münchener Plan einer „Schule" für Uebungen und Anleitungen junger Musiker und Dirigenten, wie auch Sänger und Sängerinnen, zur Ausführung unserer großen deutschen symphonischen und dramatischen Musik von Neuem aufgenommen. Ich entwarf einen Plan, wonach junge strebsame Musiker aufgefordert werden sollten, sich eine Zeit lang nach meiner Anleitung zunächst in der stylistischen Ausführung der symphonischen Werke Haydn's, Mozart's und Beethoven's zu üben. Nach der Absolvirung dieser Aufgabe sollten womöglich, unter Heranziehung talentvoller Sänger, auch ältere deutsche dramatische Werke vorgenommen und auf das Sorgfältigste einstudirt werden, welche auf unseren stehenden Bühnen, in der bedrängenden Gesellschaft französischer und italienischer oder mißverstandener neudeutsch-dramatischer Opern, ein ganz weiheloses Leben ohne jede ästhetische Zucht und Sitte führen. So war zu hoffen, daß

man auf natürlichem Wege mit würdig ausgebildeten Kräften wieder zu wirklichen großen Festspielen kommen könne, wofür ich nun meinen „Parsifal" zu vollenden mich erbot, welches Werk ich bald nach den Festspielen, nach einem älteren Plane, auszuführen begonnen hatte.

Zu der Verwirklichung dieses Planes bedurfte es aber vor Allem der Verbindung sämmtlicher, vordem vereinzelt wirkender Vereine zu einem allgemeinen Patronatvereine mit dem Mittelpunkte in Bayreuth selbst, dessen Mitglieder durch Beiträge zur Bildung eines Fonds behufs fester Basirung des ganzen Unternehmens sich das ausschließliche Recht des Besuches der Aufführungen erwerben würden. Auf meinen Aufruf im Herbst 1877 bildete sich dann auch wirklich der allgemeine „Bayreuther Patronatverein". Die Idee der „Schule" aber ließ sich trotz dem wiederum noch nicht verwirklichen. Durfte ich auch hoffen, daß wenigstens bei den Mitgliedern unseres Vereines eine bessere Erkenntniß der idealen Tendenz des Unternehmens durch eine nunmehr vom Vereine selbst herausgegebene und nur an die Mitglieder ausgetheilte Zeitschrift heilsam werde gefördert werden, so fand ich mich doch zugleich genöthigt, eine Theilnahme des mir gewogenen deutschen Publikums an den eigentlichen Zielen des Vereines erst wieder dadurch verständlicher anzuregen, daß ich ihm als neues Bühnenfestspiel den „Parsifal" in eine etwas nähere Aussicht, nämlich statt an den Schluß des geplanten ersten Aufführungscyklus, an dessen Beginn stellte. Diese Verheißung zog wirklich eine sich steigernde Theil-

nahme des Publikums dem neugebildeten Patronatvereine zu, sodaß derselbe in dem Verlaufe zweier Jahre die Zahl von 1700 Mitgliedern in mehr als 200 Städten Deutschlands und des Auslandes erreicht hat, welche jedoch, da der Minimalbetrag der Spenden, der ihnen die Mitgliedschaft erst verschaffen sollte, sehr niedrig angesetzt, von Wenigen aber überschritten worden war, den Fonds des Vereins noch bei Weitem nicht bis zur wirklichen Capitalisirung des Unternehmens zu vergrößern vermochten.

Immerhin mag es ja noch geschehen können, daß einmal ein Mann in entscheidender Machtstellung sich fragt, ob es zu verantworten sei, von Staatswegen Geld genug alljährlich auszugeben für die Erhaltung vererbter akademischer Institutionen, die sich gegen alle lebendige Kunst mit dem trockenen Starrsinn der eigenen Unfruchtbarkeit abgeschlossen halten, oder für die Fortführung fürstlicher Theater, die ihres Titels in keiner Weise entsprechen können, weil sie auf die gewöhnliche Konkurrenz mit den niedrigsten, sich ebensowohl den Namen einer „öffentlichen Bühne" gebenden Spekulationsanstalten angewiesen sind; wogegen man eine einmalige sichernde Unterstützung einer Institution unterlasse, welche, aus wirklich lebendigen künstlerischen Trieben hervorgegangen, einer wahrhaften Eigenthümlichkeit des deutschen Geistes durch stylreine Wiedergebung der Werke der Meister das unsterbliche Leben erhalten will, und welche einer Nation, die jene Meister hervorgebracht, aber zum eigenen Verderb das Gefühl für das Ideale einzubüßen droht, das Bewußtsein von dem Werthe und der Würde

der Kunst durch stäte großartige lebendige Beispiele einzig wiederum zu erwecken vermag. Aber auch diese Hoffnung ist nur der Ausdruck der Entsagung von dem Traume einer Erreichung idealer Ziele durch den Willen einer nationalen Allgemeinheit, indem sie sich auf den Zufall einer unberechenbaren Einzelheit beschränkt, durch welche allein die Kunst eine dauernde Stätte einstmals gewinnen zu können scheint.

Ich wende mich ab von diesen trüben Erfahrungen, um einen freundlichen Schluß für meine Erzählung zu finden! — Ich erinnere mich, daß ein ehemaliger sehr ehrwürdiger Vertreter der nordamerikanischen Union in Deutschland mir einst versicherte, wenn man in seinem Vaterlande die Zeit gewonnen haben werde den idealen Interessen ernstlich sich zuzuwenden, dann werde meine Kunst vornehmlich vermögend sich zeigen, die Herzen der jungen amerikanischen Nation zu bewegen und zu gewinnen. Dieser Worte mußte ich gedenken, als die nordamerikanische Union das große Jubiläum ihres hundertjährigen Bestehens feierte, und man sich an mich mit der Bitte um die Komposition eines Festmarsches wandte. Mit Freudigkeit ging ich an die Komposition des „amerikanischen Marsches", dem ich, mit Beziehung auf das mir vorschwebende Ideal des kolonisirenden germanischen Wesens in der Fremde, das Motto aus Goethe's „Faust" gab: „Nur der erwirbt sich Freiheit wie das Leben, der täglich sie erobern muß;" und ich erfuhr hernach, daß mein Werk, obwohl seine Ausführung gerade durch die Größe der Verhältnisse einigermaßen beeinträchtigt sein mußte, dort

drüben ein eigenthümliches Verständniß gefunden habe, indem mir eine Berichterstattung mitgetheilt ward, in welcher gerade die ideale Energie, der ich in der Musik Ausdruck zu geben gesucht hatte, als die erstrebenswerthe höchste Entwickelungsform des amerikanischen Wesens bezeichnet war.

General Grant hat einmal die Prophezeiung ausgesprochen, daß einst auf der ganzen Erde nur eine Sprache noch gesprochen werden würde. Diese Sprache könnte nun wohl nur ein aus allen Ingredienzen gemischter Universaljargon sein; und dies würde freilich vielmehr das völlige Verderben jedes wahrhaft lebendigen Sprachwesens, und damit auch jeder, in der Sprache sich ausdrückenden lebendigen Kunst bedeuten. Wer zur Zeit von einem solchen Gedanken etwa gleichfalls gequält war, der vernahm dagegen wohl eine ähnliche und doch ganz andere, erhabene Verheißung, als er am Tage der Grundsteinlegung meines Bühnenfestspielhauses das „seid umschlungen Millionen" im Schlußchore der Beethoven'schen Symphonie sich zurufen hörte; da empfand er vielleicht, daß das Wort des Generals Grant sich in anderer Weise erfüllen könnte. Die große deutsche Musik bildet heute schon ein ideales Band der Völker, auch über die Meere hinweg. Daß sie allein die wahrhaft natürliche und lebendige „Weltsprache" werden könne, dafür haben unsere großen Meister durch ihre, von allen Nationen bewunderten, erhabenen Werke auf das Herrlichste gesorgt. Sorgen wir, die wir in wahrer Verehrung auf sie zurückblicken, nun auch dafür, das wir erreichen, was ich als Ideal mein ganzes Leben hindurch in unzähligen Versuchen angestrebt habe.

Sorgen wir dafür, daß dieser großen deutschen Musik, und der sichtbarlichen Offenbarung ihres Geistes in dem aus ihr entwickelten allgemein menschlichen Drama, der zugleich höchsten und volksthümlichsten Kunst der theatralischen Darstellung, der originale, reine und wahrhaft lebendige Styl dauernd ermöglicht bleibe, damit die internationale Wirkung des deutschen Geistes auf die seiner ewig bedürftig bleibende Welt nicht eine verfälschte und daher bedeutungslose, sondern eine wirklich echte, edele, kraftvolle und daher im höchsten Grade heilsame, beglückende und befreiende sei!

Nachwort.

(1879—1884.)

Was seit dem Jahre 1879, mit welchem der obige Lebensbericht abschließt, in dem äußeren Leben Wagner's und der Entwickelung seines Bayreuther Werkes geschehen ist, darf wohl als weltbekannt gelten. Seine nie rastende Arbeitskraft beschäftigte sich in den nächsten vier Jahren aber nicht allein mit der Vollendung seines „Parsifal", sondern auch mit einer stäten Fortsetzung und Erweiterung seiner litterarischen Mittheilungen über seine Kunst- und Weltanschauung, für seine Freunde und die Förderer seiner Sache, in den „Bayreuther Blättern". Dies mag wohl noch einer näheren Betrachtung im Sinne der vorliegenden Schrift bedürfen.

Geist und Haltung der genannten Zeitschrift hatte Wagner von vornherein in bedeutender Weise bestimmt durch den Abdruck eines Manuskripts aus dem Jahre 1865, also der Zeit in München, da auch „Deutsche Kunst und Deutsche Politik" in ihm reifte, und ihn bei der fremdartigen Wiederberührung mit der politischen Welt seines Vaterlandes die Frage immer peinigender bedrängte: was in all dieser Welt

und ihren weiten, verworrenen geschichtlichen Beziehungen und Bedingungen denn nun eigentlich das wahrhaft „Deutsche" sei? Fühlte er dies andererseits so zweifellos deutlich in sich selbst, wie er ihm in seinen Werken reinen künstlerischen Ausdruck gab: so war auch er wohl der rechte Mann, deutschen Geist und deutsches Wesen in allen Verwirrungen, Mischungen und Entstellungen der Historie und Politik wieder zu erkennen und in seiner Eigenart zu bezeichnen. Dennoch bedurfte auch er eines ganzen Lebens voll reicher und schwerer Erfahrungen, um sich nur allmählich immer klarer und sicherer eine Antwort auf jene Frage: „Was ist Deutsch?" zu gewinnen. In dem ersten Theile des Lebensberichtes zeigte sich uns bereits die Erkenntniß eines gewissen historischen Gesetzes als ein bedeutsames Resultat der gleich tief wie scharf blickenden Art, mit welcher der deutsche Künstler und Denker die Geschichte seines Volkes betrachtete. Bemerkenswerth und charakteristisch aber ist es gewiß, wie der Künstler in ihm die reinsten Ausstrahlungen des nationalen Wesens, welche ihm sagten, was es sei, vor Allem wiederum in den großen, aus den Wirren der Weltgeschichte vereinzelt hervorragenden Gestalten und Werken der Meister deutscher Kunst erkannte, aus welchen ihm z. B. J. S. Bach gleichsam wie das Heroenbild in jenem stolzen Gedankenbau der Schrift „Was ist Deutsch?" ehrfurchtgebietend hervortrat. Und andererseits ist es ebenso bedeutsam, daß die schließliche kürzeste Zusammenfassung einer Beantwortung jener Frage, auf Grund der geschichtlichen Erfahrung und des künstlerischen Wiedererkennens, die Form

eines moralischen Urtheils trägt: „Deutsch ist, die Sache um ihrer selbst willen treiben.“ Wie in den höchsten Erscheinungen deutscher Kunst das Nationale zum Uebernationalen sich erhebt, so liegt auch in jenem moralischen Urtheil die Entwickelung aus deutschem Wesen zu allgemein-menschlicher Wirkung ausgesprochen. Deutsch ist der natürliche Grund und Boden, allgemein-menschlich aber ist die ethische Blüthe des Kulturideales, das in Wagner's eigener Kunst so ausdrucksvoll symbolisirt erscheint. So erweitert und spezialisirt sich denn auch die Frage „Was ist Deutsch?“ für Wagner selbst zu der künstlerischen Frage: „Was ist Styl?“ und zu der ethischen Frage: „Was ist Menschlichkeit?“ Dies sind die drei Grundthemata, welche Wagner seinen „Bayreuther Blättern“ zur mannichfaltigsten Erwägung und Beantwortung gestellt, und wozu er selbst in fünf Jahrgängen die merkwürdigsten Hauptbeiträge geliefert hat.

An „Was ist Deutsch?“ schloß sich 1878 noch eine Betrachtung der Kunst, wie er sie dem deutschen Volke dargeboten hatte, in einem „Rückblick auf die Festspiele 1876“, — und des Volkes, wie es sich der Kunst gegenüber stellt, in einer Reihe von Aufsätzen über „Publikum und Popularität“. — 1879, im Jahre der Komposition des „Parsifal“, wandte er sich noch entschiedener der künstlerischen Frage „Was ist Styl?“ zu, indem er zunächst in einem ergreifenden Aufsatze: „Wollen wir hoffen?“ seiner strengsten Auffassung des Schicksals und der Bedeutung seines Bayreuther Stylwerks Ausdruck gab, und sodann

in mehren höchst interessanten Artikeln seine unschätzbar belehrenden und aufklärenden Ansichten „über das Dichten und Komponiren“, mit besonderer Beziehung auf Oper und musikalisches Drama, mittheilte. Dahinein aber schlug noch gegen Schluß desselben Jahres der so großes Aufsehen erregende „Offene Brief an E. v. Weber gegen die Vivisektion.“

Was hatte der Musiker mit der Vivisektion zu schaffen? So mochte wohl ein „Publikum“ fragen, welches diesen Musiker nur soweit kannte, wie seine „Popularität“ im „Opern-Dichten und Komponiren“ reichte, welches aber noch nie mit dem deutschen Denker die Frage: „Was ist Deutsch?“ oder mit dem deutschen Künstler die Frage: „Wollen wir hoffen?“ gestellt hatte. — Nun, dieser deutsche Künstler und Denker that mit jenem Briefe gegen die wissenschaftliche Thierfolter, welche die sittliche Menschenpflicht um den Preis einer noch unbewiesenen Nützlichkeit verletzt, nur den entschiedenen Schritt von den beiden Vorfragen nach „Deutsch“ und „Styl“ zur Beantwortung der sie beide verbindenden und abschließenden Hauptfrage nach der „Menschlichkeit“. Er trat damit auf das ethisch-religiöse Gebiet, auf welchem er, als in der moralischen Gedankensphäre seines zugleich vollendeten letzten Kunstwerkes „Parsifal“, seitdem mit tief mitempfindender Seele und bis an's Ende wunderbar lebendigen Geisteskräften fast ganz ausschließlich in Gedanken, Worten und Schriften thätig blieb. — Ja, es war ihm gerade dies eine ihn völlig einnehmende, heilige Herzenssache, wie es schon ein Jeder fühlen muß, der in Bayreuth die Klänge

des „Parsifal“ auf sich wirken läßt; und so sollte es denn auch neben jenem großen künstlerischen Erbe von Bayreuth dem bildungsfreudigen deutschen Volke recht als das geistige Testament seines dahingeschiedenen Meisters gelten. Zeigt es uns doch Erfüllung und Abschluß jenes, schon die ersten Schriften Wagner's so heftig und glühend an das Tageslicht der Litteratur treibenden, Sehnens und Strebens nach einer idealen Kultur der Menschheit, worin die ideale Kunst nicht mehr einen artistischen oder litterarischen Gegensatz gegen die lebendige Wirklichkeit bilden sollte, sondern vielmehr deren innerlich erwachsener, natureigener, höchster Ausdruck wäre. Von der „Menschheit der Zukunft“, welcher Wagner dreißig Jahre früher eine Parallelschrift zu seinem „Kunstwerk der Zukunft“ zu widmen gedachte, von ihr handeln nun seine allerletzten, ein großartiges Ganze bildenden Aufsätze in den „Bayreuther Blättern“ von 1880 bis 1882. Hier führt er uns an Künstlerhand hinaus über den rein philosophischen, und daher atheistischen, Pessimismus Schopenhauer's, den er uns dabei doch als sicherste philosophische Grundlage idealer Weltanschauung und Ethik empfiehlt, und baut uns, auf Grund der im III. und IV. Buche des Schopenhauer'schen Hauptwerkes so tief ergründeten idealen Mächte der Kunst und Religion, das erhabene Traumbild einer Ideal-Kultur des Allgemein-menschlichen auf. Ist aber die erste Bedingung zur Ermöglichung einer solchen Kultur, wie auch zur würdigen und innigen Empfängniß aller ihr bereits angehöriger edelster Kunstwirkungen, jedenfalls eine unbeeinträchtigte Zartheit des

menschlichen Gefühles und sittlichen Gewissens, ein tiefer Abscheu vor dem Rohen, Unmenschlichen und eine fromme Ehrfurcht vor der Heiligkeit mitlebender Natur: so erklärt sich schon hieraus die vollkommene Berechtigung Wagner's, die litterarische Beantwortung seiner letzten Frage: „Was ist Menschlichkeit?" mit einer entrüsteten Abweisung der Vivisektion zu beginnen. Wenn er aber vor dreißig Jahren seinen „reinen Menschen" noch durch gewaltsame Revolution einer eben bestehenden Zeitlichkeit zu erzielen wähnte, so setzt nun die Weisheit des Alters an die Stelle jenes hastigen Jugendbegriffes den sittlich erhabenen Gedanken einer innerlichen Regeneration des Menschenwesens, welche, über alle, ihr fremden, geschichtlichen Revolutionen hinaus, die höchsten idealen Güter der Menschheit in Kunst und Religion, und wäre es auch nur durch einen letzten heroischen Untergang, mit bekenntnißfreudiger Gemeinsamkeit zu retten berufen sei. Dies ist der weit ausgeführte Inhalt der Schriften über „Religion und Kunst", mit den Ergänzungen: „Was nützt diese Erkenntniß?" „Erkenne dich selbst", „Heldenthum und Christenthum", wodurch, an Stelle eines absolut-künstlerischen Heidenthums der Erstlingsschriften, nun der im klaren Lichte religiöser Erkenntniß aufleuchtende christliche Erlösungsgedanke (in der Ueberwindung des Judenthums wie der Befreiung des Inderthums gleicherweise) als höchster Weltensieger gefeiert wird. — Die Vollendung eines fünften, zum Abschluß bestimmten Aufsatzes dieser hoch aufsteigenden Reihe vereitelte gleich bei seinem Beginne der plötzliche Tod des Meisters in Venedig am 13. Februar 1883.

Jäh unterbrochen ward also freilich auf's Schmerzlichste eine große, ihrer Art nach abschließende litterarische Arbeit auf jenem Gebiete, „von welchem aus nur einzig noch sich vernehmen zu lassen", Wagner selbst zuvor öffentlich angekündigt hatte. Allerlei Nachrichten über weitere Pläne, wie solche alsbald nach dem Tode in den Zeitungen aufgebracht wurden, waren theils völlig aus der Luft gegriffen, theils die Folge von Mißverständnissen, und vornehmlich von einer tiefen Unkenntniß dessen, was Wagner in seinen bereits wirklich vorhandenen Schriften schon gesagt oder verheißen hatte. So konnte ihm z. B. der eminent unwagnerische Gedanke einer „neuen Aesthetik" imputirt werden, worin höchstens der einmal aufgefangene Ausdruck „Gesangskatechismus" mißverständlich nachklingen mochte, mit welchem Wagner wohl gelegentlich einen „Rückblick auf das Bühnenweihfestspiel von 1882" bezeichnete, den er als eine Erinnerung an die künstlerische Blüthe aus jenem letztbeschrittenen, religiös-ethischen Gebiete noch zum Beschluß des Jahrganges 1882 schrieb.

Aber auch alle die gern wiederholten Vermuthungen über neue künstlerische Absichten, welche nun der Tod vereitelt hätte, sind in das Reich der Fabel zu verweisen. So hatte gleichfalls noch Wagner selbst in einem öffentlichen Blatte die schon seit Vollendung der „Nibelungen" immer wieder auftauchende Nachricht von einem neuen musikalisch-dramatischen Werke „Buddha" mit der Bemerkung dementiren lassen, daß jener indische Stoff, über den wohl eine kurze Notiz des Künstlers aus der Zeit vor den ersten Skizzen des „Parsifal"

und des „Tristan", also vor 30 Jahren, existirte, nun eben im „Parsifal" selbst eine Ausführung im Sinne des uns näheren und höheren christlichen Gedankens erhalten habe. Man mag es also im menschlichen Gefühle der Selbstberuhigung getrost sich sagen, daß durch den Tod das künstlerische Schaffen des musikalischen Dramatikers nicht unterbrochen worden, sondern daß in der That das religiös erhabene Kunstwerk, welches nach der grausamen Selbstvernichtung einer ganzen heidnischen Welt im „Nibelungen-Ringe" allerdings als ein versöhnender Ausdruck der christlichen Erlösung noch zu erwarten blieb, — daß der „Parsifal" den Gipfel- und Schlußpunkt der in den Werken Wagner's sich dokumentirenden großen geistig-künstlerischen Entwickelung bildet, und in seiner letzten Vollendung, als vollkommen dargestelltes Bühnenweihfestspiel in Bayreuth, auch auf den fast gleichzeitigen schmerzlich jähen Tod seines Meisters noch einen wunderbar erhebenden Schein der Verklärung wirft.

Doch nicht allein die sicht- und hörbare Vollendung seines letzten Kunstwerkes bedeutete dieses endlich ermöglichte zweite Bayreuther Festspiel von 1882 dem scheidenden Künstler. Auch sein eigentliches großes Lebenswerk, das ideale Theater, als bleibende Stätte zur freien Verwirklichung edeler Beispiele eines reinen deutschen Kunststyles von universaler Bedeutung, — auch dieses Lebenswerk empfing seine feste Begründung für ein dauerndes Fortwirken eben durch jene, in jeder Hinsicht so durchaus geglückte, erste Aufführung des „Parsifal."

Nur unter den erschwerendsten Verhältnissen und mit

manchem Darangeben höchstgespannter Ansprüche des Künstlers war 1876 die kolossale Arbeit der „Nibelungen“-Darstellungen durchgeführt, und wirklich mit einem finanziellen Defizit beschlossen worden, welches mehr noch, als wie jetzt der Tod Wagner's, eine tödtliche Unterbrechung seines Lebenswerkes zu verursachen schien. In der That sollten ihm damals zwei für Wagner äußerst schmerzliche Folgen entspringen: die Dahingabe der allein für ein Bayreuther Theater gedachten nnd ausgeführten „Nibelungen“ an die modernen Opernbühnen, welche einer solchen, nun einmal verwirklichten, theatralischen Idee in jeder Hinsicht entgegengeartet waren, — und ferner die muthlose Gleichgiltigkeit des Publikums gegenüber dem, bei solcher Nothlage immer noch rettenden Gedanken Wagner's an eine wirkliche Stylschule in Bayreuth. Diese schweren Entsagungen mußten jenes erste, so wunderbar an der heißen Augustsonne der Tageswirklichkeit auftauchende Antlitz des Wagnerischen Lebenswerkes damals jammervoll genug mit ihren verletzenden Dornen krönen. Dagegen trat eine neue, letzte Entsagung vier Jahre später gleich vor den Anfang des zweiten Festspieles, und ermöglichte ihm so den unschätzbaren Gewinn des Charakters einer auf die Dauer zu berechnenden und einigermaßen sorglos zu beginnenden Institution, wie er dieser selbst nach dem Tode des Meisters noch als wohlbegründet gewahrt bleiben konnte.

Während Wagner ebensowohl durch die unbefriedigenden Verhältnisse wie durch das Klima in Deutschland 1880 und 1881 nach dem Süden Italiens, nach Neapel und nach

Palermo, getrieben worden war, und in letzterer Stadt am 13. Januar 1882 die Instrumentation des „Parsifal“ vollendet hatte, war es dem heimischen Patronat-Vereine in fünf Jahren, trotz allen redlichen Bemühungen, aber bei einer erklärlichen Scheu vor allen sonst so gewöhnlichen Mitteln einer Geldsammlung im großen Style, leider nicht geglückt, ein größeres Kapital zusammen zu bringen als ein solches, das allerdings ein neues Festspiel erstmals ermöglichen, dabei aber alsbald gänzlich verbraucht, die Sache weder fortführen, noch irgend sichern konnte. Wohl waren schöne, bescheidene Thaten der Begeisterung in manchem armen Winkel Deutschlands geschehen; wohl fand sich ein einzelner Reicher, dem der Verein die Schön'sche Stiftung von 10,000 Mark verdankte; wohl stand leuchtend über Allem das edele Künstlerwerk Hans von Bülow's, der allein mit eigenen Meisterhänden 40,000 Mark für Bayreuth erspielte. Aber um für den vereitelten Plan der „Stylschule“ einen Ersatz zu gewinnen in regelmäßig jährlich fortgesetzten Festspielen, geeignet zur lebendigen Fortpflanzung der Tradition des reinen Styles, dazu mußte Wagner sich entschließen — und dies war die gar schmerzliche letzte Entsagung — seine Festspiele öffentlich gegen Entree zu geben, und sie dergestalt durch die jeweiligen Einnahmen nach Möglichkeit sich selbst erhalten zu lassen. Zugleich aber übertrug er dem verdienstvollen Spender jener 10,000 Mark die Begründung und Verwaltung eines eigenen Stipendienfonds zur Ermöglichung des Festspielbesuches für Minderbemittelte, auf dessen stätige Vermehrung er eine neue Vereinsthätigkeit

vorzüglich hingeleitet wissen wollte. Denn daran vornehmlich blieb ihm jetzt gelegen, daß gegenüber einem nun zugelassenen großen Publikum mehr oder minder wohlhabender Durchreisender in Bayreuth sich allmählich auch eine wachsende Schaar aufrichtig theilnehmender, ernstlich lernender, „die Sache um ihrer selbst willen" treibender Festspielbesucher aus allen Schichten der Bevölkerung zusammenfinde. Ließ sich nicht vielleicht doch hoffen, daß man auf diesem Wege einer moralischen Thätigkeit für Andere zuletzt noch an das ideale Ziel einer ganz unentgeltlichen Darbietung der Kunst an das Volk überhaupt gelangen könnte? — Die jüngste Spende eines hochherzigen Ungenannten im Betrage von 20,000 Mark zum Ankauf von Freikarten vornehmlich für die akademische Jugend darf wohl als eine erste glänzende Bestätigung jener so überaus kühn erscheinenden letzten Hoffnung des Bayreuther Meisters gelten. Mit dieser letzten Hoffnung für das an seiner Kunst theilnehmende Volk im Herzen, und die fast vollendeten Vorbereitungen zur ersten Wiederholung des Festspiels im Sinne, so schied der Künstler von der Welt und hinterließ ihr und vor Allem seinem deutschen Volke als Testament das Ideal und als Erbe die auf sichernden Boden gestellte Bayreuther Verwirklichung seines gesammten Lebenswerkes.

Nicht nur bei den hinschwindenden Gegnern Wagner's, auch in dem großen Publikum, welches über sein Lebenswerk noch wenig sich aufgeklärt hatte, konnte man die Meinung äußern hören, daß es nach dem Tode des Meisters von Bayreuth mit diesem „Bayreuth" selbst nun jedenfalls und völlig „aus"

sein müsse. Man kannte da eben nur einzelne schöne Werke des Künstlers, wie sie auf den Opernbühnen dargeboten wurden, und glaubte, seine Unsterblichkeit bestehe in einem möglichst häufigen Erscheinen dieser Werke, auf die einmal gewohnte Weise, im Opernrepertoire der Gegenwart und einer hinlänglichen Zukunft. Man hatte noch keinen rechten Begriff davon, was alles er eigentlich, schon in diesen Werken selbst, was aber auch noch außer ihnen für die Kunst geschaffen und hinterlassen hat.

Der Bau des idealen Theaters, die schon verwirklichten Beispiele des reinen Styles, und die lebendigen Grundzüge einer fortwirkenden Schule desselben, in den zahlreich vorhandenen, von dem Meister selbst herangebildeten und beeinflußten Mitteln und persönlichen Kräften (Dirigenten, Sängern, Technikern), wie sie nun zusammen eine traditionell fixirte, sozusagen „klassische" Erscheinung der Kunst dortselbst realisiren: dies Alles sind Wirklichkeiten, welche mindestens wiederum die größesten Möglichkeiten in sich bergen, um das einzigartige Lebenswerk des einzelnen Genius in einer pietätvollen Gesammtheit, unter dem Segen seines nicht mehr aus der Welt zu tilgenden Geistes, würdig zu erhalten und fortzuführen. Es sind gewichtigste Errungenschaften vorhanden, zum Heile der idealen Kunst, zu ihrer exzeptionellen Befreiung aus den entstellenden Modeformen einer unkünstlerischen Realität, die der gesellschaftlichen Konvention nur eben entspricht, und zur Erkräftigung der Auffassung der Kunst überhaupt als eines höchsten menschlichen Kulturelementes, — Errungenschaften, dergleichen die großen Vor-

gänger Wagner's mit ihren, der Noth der Zeit überirdisch entstrahlenden Meisterwerken, noch nicht einem wandelmüthig bewundernden Volke als sicherndes Erbe zugleich hatten hinterlassen können.

Daß diese kostbaren Errungenschaften uns nicht wieder verloren gehen sollen, und daß die vorhandenen Möglichkeiten ihres verwirklichenden Weiterlebens nicht zu entbehren brauchen, dafür lieferte gleich das erste ohne Wagner begangene Festspiel von 1883 mit seinem selbst die trauernden Freunde überraschenden künstlerischen wie materiellen Erfolge sofort den glänzendsten Beweis. So groß war dieser Erfolg, daß ohne Zagen gleich für das nächste Jahr 1884 eine dritte Wiederholung des Bühnenweihfestspieles im Vertrauen auf dieselbe stylistisch sichere Ausführung nach der Meistertradition und auf die anhaltende Theilnahme des Publikums unter reger Betheiligung der vereinigten Bayreuther Künstlerschaar festgesetzt werden konnte. Geht auch das diesjährige Festspiel — wie zu hoffen — ebenso günstig aus, so dürfte man wohl nun schon auf Grund eines ausgeführten festen Organisationsplanes eine Fortsetzung der Festspiele durch fernere Jahre, im Sinne einer wirklich lebendigen Schule der Stylbildung, über die Objekte (Wagner's andere Werke) und die Kräfte der Darstellung (neue Mitwirkende) zweckmäßig erweitert, ankündigen können.

Bei einem solchen glücklichen Verlaufe der Dinge in Bayreuth könnte man dann in der That mit voller Freudigkeit sagen, Wagner habe nicht umsonst gelebt. Sein Lebenswerk, und damit ein jedes seiner Werke im Sinne ihres

Schöpfers, wäre dann wirklich gerettet: ein lebendes Werk. Der wunderbare Bau, welcher dieses Werk architektonisch repräsentirt, brauchte nicht einfach zugeschlossen und dem in seinen Einzelwerken überlebenden Geiste des Meisters die folgende Resolution angekündigt zu werden:

„Der Zeitgeist, der Dir immer, wenn Du recht schöne Musik nach dem heutigen Gefallen seines Ohres machtest, gern und willig applaudirt hat, er befindet nun, ergriffen durch den Anblick Deines Grabes und begeistert durch einen endlich geglückten Verschluß des Bayreuther Theaters: Deine unsterblichen Werke, die Du eben für ein solches Idealtheater gedacht und bestimmt hattest, sollen treulich nach wie vor, ohne Störung der künstlerischen und gesellschaftlichen Gemüthlichkeit, auf denselben Opernbühnen zur weiteren Aufführung gelangen, gegen deren Sphäre, Wesen und Gewohnheiten Du mit achtungswerthester Energie Deinen großen Lebenskampf geführt hast. Du hast ihnen mit einer unerhörten Macht künstlerischer Autorität die besten Kräfte zur zeitweiligen Aufopferung für ein ganz unkonventionelles „Betreiben der Kunst um ihrer selbst willen" nach Deinem Bayreuth hin entzogen; nun aber sind sie mir glücklicherweise wieder freigegeben, da der Zauberbann Deiner Persönlichkeit sich gelöst hat! Am alten Ort, nach alter Art, — als hättest Du nie gelebt, sondern nur ich, der Zeitgeist, mit meinem Operntheater wäre das Unsterbliche —, mögen sie nun bald in dem weichen Spülicht fortrieselnder Konvention, meinem freundlichen Lebenselemente, Alles wieder vergessen, was einmal ein Wagner sie gelehrt. Denn nun

dürfen sie sich wiederum mit dem hier einzig ihnen Geziemenden würdig beschäftigen: nämlich Deine Werke nur nach dem Maßstabe desjenigen Publikums auszuführen, welches sich bei ihnen langweilt. Nach diesem vortrefflichen Maßstabe wäre dann z. B. in Deinen „Meistersingern" gleich die Ouvertüre bis zur Coda zu streichen und der Chor „Wach auf, es nahet gen den Tag", als eine den „Tag" doch gar nicht mehr interessirende Reklame für einen „schon lang todten" Nürnberger Innungsmeister, einfach ganz wegzulassen! (1869 in Mannheim.) In Deinem „Tristan" aber mag der todsieche Held sich das — wie Du meintest — Hauptwort seiner Rolle, den Liebesfluch, lieber durchaus sparen, um mit dem Seufzer „Vor Sehnsucht nicht zu sterben!" sofort ersterbend dem Kurvenal das Strichwort zu geben für den Ausruf: „Da liegt er nun! — Hat ihn der (ungefluchte) Fluch entführt?" (Wien 1883.) — Oder es wird dem König Marke die so überaus schlagende Konsequenz in den matten Mund gelegt werden dürfen: „Die fürstliche Braut brachtest Du mir dar — die kein Himmel erlöst, warum mir diese Hölle?" (Dresden 1884.) — Das ist dann freilich nicht mehr der Wagner verrückter „Wagnerianer", welche in ihrer lächerlichen Befangenheit bei der Meinung beharren, ein großer Mann komme deshalb auf die Welt, damit sie auf seine Worte und Werke achte und, wenn verstanden, danach handle; aber dafür ist es der wahre Wagner, nämlich mein Wagner, der Wagner des Zeitgeistes; Wagner's Unsterbliches im schillernden Glase des Homunculus!"

Sollte wirklich die deutsche Nation ihres Meisters Erbe nur nach dem Sinne einer solchen Resolution des Zeitgeistes antreten wollen? — Auch des Homunculus Glas zerschellt einmal an dem Muschelnachen der Galathea, des Genius der Schönheit, des „Ideals". — Mitten aus der Strömung der Zeit taucht ein solcher Träger des Ideales auf und findet, um nicht mitfortgerissen zu werden, mit seinem von einem Meister geschmiedeten goldenen Anker, dem Zeichen kühnster Hoffnung, einen festen Grund in den künstlerischen Möglichkeiten, deren thatsächliche Wirklichkeit, in einzelnen erhabenen Spitzen aus den Zeitfluthen aufragend, schon heute nicht mehr wegzuleugnen ist. — Wir haben das Theater in Bayreuth, wir haben Wagner's Werke, Wagner's Schüler, ja Wagner's Tradition und Schule selbst*); wir haben die Bayreuther Festspiele, und die Festspiele haben ihr Publikum. Sollte das letzte Glied dieser stolzen Reihe sich etwa gegen all die anderen auflehnen und meinen, das, was da ist und was wir haben, das soll nicht sein — das wird nicht sein — das kann nicht sein? — 1884: letzte Aufführung des „Parsifal" in Bayreuth — 1894: hundertste Aufführung der „Walküre" im Berliner Hofopernhause: „auf allgemeines Verlangen bleibt der zweite Akt weg, statt dessen: das schlecht bewachte Mädchen, Ballet".

Soll es so sein? Wird es so sein? Kann es so sein? — „Ei nein, gewiß nicht!" — Wagner hat doch nicht

*) Theoretisch fixirt z. B. für den „Deutschen Gesangsunterricht" in dem gleichnamigen, sehr verdienstvollen Werke von Julius Hey.

„umsonst gelebt“; wir haben sein „Lebenswerk“ und wir wollen es behalten! — Zeitgeistiger Homunculus, dein Opernglas zerspringt am Bayreuther Theater, einer zweifellosen, im Felsen ankernden Wirklichkeit des Ideales! — —

Nichts destoweniger hört man gewöhnlich noch immer drei Einwendungen gegen die Möglichkeit einer Fortführung des Bayreuther Werkes im Publikum wiederholen, welche nun freilich nach allem Vorhergesagten mit wenigen Worten zu widerlegen sind.

Erstens: „Was soll aus Bayreuth werden, da ihm doch seit Wagner's Tode die leitende Autorität fehlt?“

Ja, was denkt man sich hierbei unter „Autorität“? — Einen genial-schöpferischen Meister wie Wagner selbst? — Ein Solcher wird uns allerdings sobald nicht wiederkehren; um so mehr aber bleibt es die Pflicht der Ueberlebenden, das gesammte reiche, von ihm hinterlassene Erbe aus allen Kräften in Stand und für den einst etwa kommenden neuschöpferischen Nachfolger bereit zu halten, als würdige Stätte zur freien Bethätigung des Genies, deren die großen Vorgänger alle so schmerzlich entbehren mußten. In jenem reichen Erbe Wagner's sind nun aber gerade alle Mittel und Kräfte zu seiner Erhaltung (Stätte, Tradition, leitende und ausübende Personen) schon dergestalt mit enthalten, daß es zur geordneten Durchführung ihrer gemeinsamen Thätigkeit wirklich nur noch jener amtlich-künstlerischen Autoritäten bedarf, wie sie eine jede theatralische Unternehmung, als technische Direktion oder Regie, nöthig hat, und wie sie auch Bayreuth in den dafür bestimmten Persönlichkeiten

bewährtester Schüler Wagner's (z. B. Fritz Brandt, des außerordentlich begabten Bühnentechnikers von Darmstadt, und Anton Fuchs, des vortrefflichen Regisseurs der Münchener Hofoper) gegenwärtig in der That bereits besitzt. Zur achtunggebietenden persönlichen Bestätigung und Wahrung der künstlerischen Würde der Sache, sowohl nach Außen hin wie für das Gefühl der Künstlergenossenschaft selbst, hat zudem die in aller Welt hochverehrte große Persönlichkeit Franz Liszt's, bei Proben und Aufführungen gegenwärtig, das Ehrenpräsidium der Bühnenfestspiele inne. — Unter solchen Auspicien darf sich das Werk des Meisters der Gegenwart, Dank seiner eigenen reichen Hinterlassenschaft, getrost lebendig erhalten durch weite Zeiten, bis einmal ein Meister der Zukunft erscheint, der zu dem ewigen Werke aller Genien der Menschheit ein eigenes neues Wort zu sagen weiß.

Zweitens: „Wie einst die „Nibelungen" nur in Bayreuth aufgeführt werden sollten und hernach doch in alle Welt zogen, so wird es auch bald mit dem „Parsifal" ergehen; und damit ist Bayreuth geliefert, und schon jetzt eine Pilgerfahrt dorthin zum „Parsifal" eigentlich überflüssig."

Als ob man das in Bayreuth nicht wüßte, daß Bayreuth mit dem „Parsifal" steht und fällt! Man weiß aber dort auch das Andere: daß nämlich der „Parsifal" selber steht und fällt mit Bayreuth, — daß bei einer nothgedrungenen Schließung des Bayreuther Theaters auch der nur dort in dramatisch-musikalischer Vollkraft vor

dem Volke leuchtende „Gral“ fürderhin der Welt verschlossen bleiben müßte, nach seines Meisters uns vermachtem Wort und Willen. Man weiß endlich auch, und wünscht, alle Welt möchte dies nachgerade auch recht gründlich wissen, daß jene „Nibelungen“, welche ihr Schöpfer um ihres eigenartigen Styles willen dem Bayreuther Theater erhalten wissen wollte, lediglich unter dem Zwange einer für ihn sehr persönlich gewordenen Noth, des Defizits, und sehr gegen seinen Wunsch damals auf die Opernbühnen gerathen mußten; wogegen nun der „Parsifal“, nicht nur wegen seines künstlerischen Styles, sondern vornehmlich auch wegen seines religiösen Inhaltes von den Opernbühnen ausgeschlossen, keineswegs mehr in der Gefahr schwebt, um irgend welcher persönlichen Noth willen preisgegeben werden zu müssen, vielmehr durch die ehrfürchtig gebundene Pietät der Erben und Ueberlebenden einzig nach dem nunmehr unveränderlichen Testamente des Meisters „Nur für Bayreuth“ an der geweihten Stätte treulich erhalten bleiben soll und wird.

Drittens: „Wo will Bayreuth die Mittel hernehmen zu einer dauernden Erhaltung und Erweiterung über den „Parsifal“ hinaus?“

Die Mittel zu seiner Erhaltung hat bis jetzt eine Reihe erfolgreicher Festspiele aus den jeweiligen Einnahmen sich selbst verschafft, sodaß am Schlusse eines jeden der ursprüngliche Fonds verstärkt wieder vorhanden war für die Vorbereitung des nächsten, und nach einem gleichen Resultate von 1884 auch schon die Erweiterung des Programms in

das Auge gefaßt werden kann. Auch ist kein vernünftiger Grund vorhanden, weshalb der Besuch des Weltpublikums, das zum geringsten Theile erst den „Parsifal" und das Bayreuther Theater kennt (wenn aber einmal kennt, auch gerne wiederzukommen pflegt) bei der jetzigen Bequemlichkeit des Reisens und Billigkeit des Aufenthaltes sobald schon in besonders gefährdendem Maße abnehmen sollte. Immerhin bleibt es gewiß höchst wünschenswerth, daß außer jenem fluktuirenden Festspielfonds, zur dauernden Sicherstellung gegen jede Zufälligkeit der sommerlichen Einnahmen und zur Ermöglichung völlig freier Bewegung, Ausbildung und Ausbreitung der Institution, auch noch ein fester, starker, nicht mit jedem Festspiel wieder verbrauchter, sondern in stiller Sicherheit immer mehr anwachsender Garantiefonds für alle Fälle irgendwo vorhanden sei. Einen solchen nun unermüdlich anzusammeln, von aller Welt Enden her, wo Herzen schlagen für ideale Kunst nnd Kultur, dafür hat sich gleich nach Wagner's Tode zu Pfingsten 1883 der Allgemeine Richard Wagner-Verein begründet und binnen Jahresfrist schon in 377 Vertretungen bis nach dem fernen Sunda-Archipel hin verbreitet, die Masse des Volkes durch Einziehung kleinster Jahres-Beiträge (4 Mark) an dem idealen Lebenswerke Wagner's betheiligend, durch besondere Unternehmungen wie durch größere Spenden (z. B. die 20000 Mark für Freikarten) jene nur allmähliche Massensammlung nachdrücklich fördernd, in zahlreichen Zweigvereinen die Ideen Wagner's möglichst verbreitend, auch den Besuch der Festspiele selbst

in mancherlei Hinsicht erleichternd: so recht eigentlich der sichernde Hintergrund einer thätigen Volkes-Treue, für alle Eventualitäten stäts vorhanden, von welchem die einzelnen Spiegelbilder des verklärten künstlerischen Genius, die Festspiele in Bayreuth, sich glänzend abheben.

Was wäre das wohl für eine kuriose Rechnung: „Bayreuth kann ja doch nicht durch den „Besuch" erhalten werden — also besuchen wir es lieber nicht; der „Verein" bekommt ja doch nicht Geld genug für die Sicherung von Bayreuth zusammen — also geben wir auch lieber kein Geld, keine 4 Mark, dem Vereine; — Wagner selbst ist ja nun doch einmal todt — also schlagen wir lieber gleich auch Alles todt, was noch von ihm kräftig und hoffnungsvoll lebt: sein Werk und Erbe — Bayreuth!"

Wer rechnet so? Gewiß nicht auch nur der einfachste gesunde Menschenverstand. Ja, und nicht allein der gesunde Menschenverstand rechnet ganz anders, sondern vor Allem auch die Pflicht gegen die eigene Ehre des deutschen Volkes, nicht nur vor den Augen der anderen Nationen, welche längst mit Bewunderung auf das Lebenswerk des deutschen Künstlers geblickt und in seinem Bayreuther Idealtheater ein nur den Deutschen allein unter allen Völkern zu Theil gewordenes Denkmal künstlerischer Schöpferkraft erkannt haben, — nein, Pflicht auch gegen die Ehre vor dem eigenen Gewissen des deutschen Geistes, aus welchem seit Jahrtausenden die unvergleichliche Reihe der großen Männer hervorgegangen ist: Helden, Weise, Meister, Befreier, von Armin dem Cherusker bis auf Richard Wagner! —

Von der Grotenburg im Teutoburger Walde, über Kyffhäuser und Wartburg und alle den Deutschen heiligen Berge und Stätten hinweg, bis auf den jüngst gekrönten Hügel von Bayreuth schwebt hoch über unsern Häupten der brüderliche Geisterzug erhabener Ahnen und blickt aus göttlich leuchtenden Augen segnend und sorgend herab auf die Thaten und Schicksale seines deutschen Volkes. Alles, was deutsch und echt in uns ist, wie es sich selbst wieder bewußt wird im klaren Erschauen jener ewig wandelnden Geister, so weiß es tief im eigenen Herzen sich innig Jenen zugehörig und zur treuen Nachfolge ihrer Thaten, zur würdigen Wahrung ihrer Werke verbunden. Jede deutsche That, jedes deutsche Werk im reinen Sinne jener unsterblich Verklärten erhebt sich aus seinen nationalen Wurzeln zu der sonnigen Blüthe des Allgemein-Menschlichen, die da Licht und Leben empfängt aus den überirdischen „Gefilden der hohen Ahnen“, wo ihre wahre Heimath ist. Auch ein erhabener deutscher Olympier schwebt nahe dem Ende des himmlischen Zuges, dort, wo nun ewig „über allen Gipfeln Ruhe“ ist, und er vernimmt den Gruß seines jüngsten Nachfolgers von Bayreuth, jenes letzte Wort, das der Geist des Meisters, der nun auch verklärt um diesen seinen „heimischen Hügel“ schwebt, auf Erden öffentlich ausgesprochen hat:

„Nicht fern genug von der erzielten Vollendung könnten wir beginnen, um das Reinmenschliche mit dem ewig Natürlichen in harmonischer Uebereinstimmung zu erhalten. Schreiten wir auf solch maaßvollem Wege besonnen vor, so dürfen

wir uns dann auch in der Fortsetzung des Lebenswerkes unseres großen Dichter's (Goethe) begriffen erkennen, und von seinem sagenvollen Zuwinke geleitet uns des rechten Weges bewußt fühlen." (R. Wagner, Bayreuther Blätter, Januar 1883).

Da zieht es vielleicht wie ein Wolkenschatten irdischer Erinnerung über das olympische Sonnenauge, das eben noch glänzender wiederstrahlend von dem wunderbaren Prophetenlichte dieses grüßenden Bruderwortes, nun auf dem seltsamen Bau des Bayreuther Hügels sinnend ruhen bleibt. Auch er, der Olympier, hatte einst dies Ideal für seines Volkes Theater erstrebt, und mußte an seines eigenen Lebens Ende trostlos klagen: „Ich dachte in kindischer Hoffnung, es würde gehen; aber es regte sich nicht und rührte sich nicht und blieb Alles wie zuvor." (Goethe zu Eckermann, III. 55.)

Doch hier ist mehr geschehen, als je zuvor geschehen konnte, auf diesem Bayreuther Hügel; nicht wieder verstummen wird der so herrlich prophetisch grüßende Geist des letzten Meisters, weil sein Volk der Weihestätte seines Berges ungerührt und unerregt wieder den Rücken kehrte, und Alles werden, nicht bleiben, ließ wie zuvor, — also daß der olympische Ahnherr selbst in der düsteren Weise seines Parzenliedes traurig mit verstummen müßte:

„Denkt Kinder und Enkel,
und schüttelt das Haupt!"

Nein, hier ist wahrlich mehr geschehen, gewonnen und hinterlassen; und wenn es hier „bleibt wie zuvor," und

nichts gewandelt, sondern nur erhalten wird, so „haben wir eine Kunst“ — die Kunst, für welche die Ahnen gewirkt und geschaffen: die aus der Noth des Alltags befreite, an feierlicher Stätte gesicherte künstlerische Manifestation des heroischen Geistes idealer Menschheitskultur.

„Vollendet das ewige Werk:
auf Bergesgipfel die Götterburg!
Stark und schön
Steht er zur Schau:
Hehrer, herrlicher Bau!“

Und siehe, das göttergleiche Sonnenauge des deutschen Olympiers bleibt mit dem erhabenen Lächeln einer seligen Befriedigung an dem Hügel und der Burg dort haften, die der Geist seines Nachfolgers nun wieder tönend und strahlend nmschwebt; und wie er die Schaaren der Völker sieht, die sich weither sammeln zu der geweihten Stätte, draußen aber im deutschen Lande wirrt es und schwankt es noch mannichfach bewegt durcheinander von unbestimmt ringenden Nebelgebilden unendlicher Möglichkeiten: da ruft er mit lauter Stimme, hoffnungsfreudig, im neuerweckten Vertrauen auf den deutschen Geist, der Olympier von Weimar die Bruderhand reichend dem Tempelherrn von Bayreuth, aus den Gefilden der hohen Ahnen herab in die lauschend bereiten Herzen der Kinder und Enkel sein gutes, starkes deutsches Dichterwort:

„Nicht dem Deutschen geziemt es, zu schwanken hierin und dorthin.
Dies ist unser! So laßt uns sagen, und so es behaupten!“

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

Wagner, Richard,

Richard Wagner's Lebens-Bericht

Leipzig 1884